مدخل الى الدرس الأدبي المقارن

دكتور أحمد شوقي رضوان





مدخل الى
الدرس الأدبي المقارن



مدخل الى
الدرس الأدبي المقارن

دكتور
أحمد شوقي عبد الجواد رضوان
بجامعتي الاسكندرية وبيروت العربية



دار العلوم العربية
بيروت - لبنان



الطبعة الأولى
١٤١٠هـ ١٩٩٠م

الناشر
دار العلوم العربية
للطباعة والنشر
مقابل جامعة بيروت العربية
بناية عناني
هاتف : ٣٠٧١٧٣
ص ب : ١١-٩٥٣٥
بيروت - لبنان

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة :

الأدب المقارن منهج جديد يتعرف عليه الطالب العربي في السنة الأخيرة فقط من دراسته الجامعية ، وفي حيز محدود جدا من الساعات المقررة (ساعتان أسبوعياً) ؛ في الوقت الذي أصبح فيه الدرس الأدبي المقارن يمثل لبّ الدراسة الأدبية وجوهرها ، وقد خصصت له أقسام تعنى به في كثير من جامعات العالم . وتفرعت الدراسات الأدبية المقارنة بين التاريخ الأدبي والنقد الأدبي ونظرية الأدب ، وخرجت عن النطاق المحدود لقضية التأثير والتأثر .

ولم يعد من الممكن تغطية هذه المجالات جميعها تحت مصطلح الدرس الأدبي المقارن في صفحات معدودة تجمع بين النظرية والمنهج والتطبيق وبخاصة إذا كان هذا الحديث موجهاً إلى طالب يسمع المصطلح لأول مرة ، وفي الوقت نفسه لا يتمتع ـ لسبب أو آخر ـ بحسّ مقارن أو خلفية معرفية واسعة نسبيا تمكنه من استيعاب مثل هذه الدراسة المتقدمة جداً في مضمار الدرس الأدبي الحديث . لذلك قصدت أن تكون الصفحات التالية مدخلاً تمهيدياً إلى الدراسة الأدبية المقارنة وركزت بوجه خاص على الدرس الأدبي المقارن نظرية ومنهجاً وتطبيقاً في إطار نظرية الأدب . ومراعاة لقدرة الطالب المحدودة في استيعاب هذا اللون الجديد من الدراسة الأدبية اكتفيت بفصول أربعة :

في الفصل الأول تناولت بالتعريف مصطلح الأدب المقارن في إطار نظرية الأدب وعرضت من خلالها للمنظور التاريخي أو ما يسمى المدرسة

الفرنسية والمنظور النقدي أو ما يسمى المدرسة الأمريكية ، وناقشت ما بينهما من أوجه اتفاق واختلاف ، وانتهيت إلى الموقف التوليفي بينهما .

وفي الفصل الثاني ناقشت بقدر أكبر من التفصيل النظري والمنهجي لقضية التأثير والتأثر التي تعد حجر الزاوية والمنطلق الأول للدرس الأدبي المقارن .

وفي الفصل الثالث عرضت بنفس القدر من التفصيل النظري والمنهجي لدراسات التقبل والانتشار ومصير الكتب والمؤلفين .

وفي الفصل الرابع ، تعرضت لإحدى القضايا الكبرى في الدرس الأدبي المقارن ، وتمثل أحد المطامح الرئيسة سواء على مستوى الأدب القومي أو في علاقة الأدب القومي بالآداب القومية الأخرى وهي قضية المراحلية في التاريخ الأدبي ، ومناقشة أسسها النظرية والمنهجية والمصطلحات المتداولة في هذا الصدد .

ولم أشأ التعرض لقضية الأنواع الأدبية أقضية التنوير المتبادل بين الأدب والفنون السمعية والبصرية ، لأن هاتين القضيتين قد نوقشتا في إطار الآداب الغربية بثرائها الهائل وتداخلاتها المتشعبة ، وكثرة الدراسات التي تناولتهما من حيث التنظير أو المنهج أو التطبيق . وفي نطاق الأدب العربي لم تناقش مثل هذه القضايا نظرياً أو تطبيقاً ؛ ولا أجد فائدة ذات قيمة في عرض هذه المسائل المعقدة على القارىء العربي مع التمثيل لها بأمثلة لا يعرف عنها القارىء شيئاً .

وقد أتبعت هذا القسم النظري بعدد من الدراسات المقارنة حتى يكتمل هذا المدخل التمهيدي للدرس الأدبي المقارن . وراعيت في اختيار هذه الدراسات أن تكون موجزة في صورة بحوث قصيرة متكاملة ؛ وهذا أفضل من تلخيص كتب مطولة في هذا المجال . وحرصت على أن تكون هذه البحوث المقارنة ممثلة للمسائل النظرية التي وردت في هذا المدخل .

وبالله التوفيق

أحمد شوقي

الفصل الأول

تعريف بالمصطلح

لم يكن من السهل على كل من تصدى لمهمة تقديم الأدب المقارن ـ وهم عديدون ـ الوصول إلى تعريف يجمع بين الاستيعاب والبساطة والحسم لهذا المصطلح القديم الجديد . فإمّا يعمد بعضهم إلى الإيجاز المخل الذي لا يكاد يقدم شيئاً يذكر ، وإمّا يعمد البعض الآخر إلى الاستغراق في متاهات اصطلاحية ومعاضلات لغوية وتعقيدات فكرية يضل خلالها القارىء طريقه ولا تتحقق الغاية التي من أجلها بذل الجهد . وفي هذه الصفحات محاولة متواضعة للتعرف على هذا المصطلح العجيب « الأدب المقارن » الذي يجمع في أن واحد بين البساطة الشديدة إذا أوجزنا تعريفه في كلمات قليلة والتعقيد الهائل إذا حاولنا الولوج إلى جوهره وتتبع مسيرته . وفي هذه المحاولة سنعمد إلى تحسس طريقنا خطوة خطوة بعقلية الدارس غير المتخصص بعيداً عن المصطلحات الغامضة والمعاضلات الكلامية والتعقيدات الفكرية ـ وليعذرنا الأساتذة المتخصصون ـ حتى نصل إلى الغاية المنشودة وهي التعريف الواضح بهذا المصطلح .

وأولى خطوات هذا التعريف هي تقرير ما اتفق عليه الجميع ؛ فقد اتفقوا على أن الأدب المقارن ليس نوعاً مميزاً من النتاجات الأدبية تقف في مقابل النتاجات الأدبية المنضوية تحت مصطلح « الأدب العربي » أو « الأدب الإنجليزي » أو « الأدب الصيني » . . . الخ ؛ أو تقف في مقابل النتاجات الأدبية المنضوية تحت مصطلحات مثل « قصيدة » أو « مسرحية » أو « رواية » . . . الخ ، إنما **الأدب المقارن (بفتح الراء وكسرها) هو نهج أو**

منظور معين في دراسة الأدب . وبهذا التوضيح المبدئي ينتقل الأدب المقارن من منطقة الإبداع الأدبي إلى منطقة دراسة الإبداع الأدبي . وربما كان من الأوفق لو أننا استخدمنا مصطلح « الدراسة المقارنة للأدب » بدلاً من هذا المصطلح الذي أثار كثيراً من اللبس والجدل . على أية حال ، سنستخدم المصطلحين في ثنايا هذه السطور بصورة تبادلية (الأدب المقارن = الدراسة المقارنة للأدب) رغم أن مصطلح الأدب المقارن ومقابلة في مختلف لغات العالم قد أصبح سائداً ومستقراً .

ويتفق الجميع أيضاً على أن الأدب المقارن هو « دراسة الأدب عبر الحدود القومية » . وفي هذا التعريف الموجز تكمن مشكلة الأدب المقارن وتثار التساؤلات الكثيرة حول طبيعة هذه الدراسة ومنطلقاتها ومناهجها وموضوعاتها واستقلاليتها وغاياتها . وللإجابة عن هذه التساؤلات واستكشاف طبيعة هذه الدراسة لا بد من الرجوع إلى المصطلح الأم وهو « دراسة الأدب » . فإذا تعرفنا على هذا المصطلح الأخير الذي هو بمثابة الأصل أمكن التعرف على الأدب المقارن (= الدراسة المقارنة للأدب) بكونه فرعاً منبثقاً عن الدراسة الأدبية وداخلاً في إطارها .

ولا نملك في هذا المجال المحدود إلا أن نلقي نظرة فوقية (بانورامية) على مصطلح « دراسة الأدب » أو « الدراسة الأدبية » أو « الدرس الأدبي » ، فنتعرف عليه في مرحلتيه الأساسيتين : مرحلة المنظور التاريخي ، ومرحلة المنظور النقدي والتنظيري . ومن خلال تناول هاتين المرحلتين ستتكشف لنا طبيعة الدراسة المقارنة للأدب (= الأدب المقارن) واتساقها في داخل هذا الإطار الأكبر .

أ ـ مرحلة المنظور التاريخي أو تاريخ الأدب :

شغلت هذه المرحلة القرن التاسع عشر كله وامتدت إلى قسم كبير من القرن العشرين . وطوال هذه الفترة سيطرت النظرة التاريخية على دارسي الأدب ، ونبغ الفرنسيون خاصة في تحقيق هذا التناول التاريخي حتى ارتبط هذا المنظور بهم ، وأصبح يعرف ، تجاوزاً ، باسم المدرسة الفرنسية في

الدرس الأدبي . ومن خلال المنظور التاريخي يرى دارسو الأدب الأعمال الأدبية في صورة أعمال منتظمة في نسق تاريخي ، ويطبقون مقولات التأريخ (بهمزة القطع) وفلسفته ومناهجه في دراساتهم الأدبية . وتبدأ هذه المقولات بمقولة النسبية الزمانية والمكانية . فلكل زمان ومكان تقاليد وذوق ومعايير وأعراف ونظم سياسية واقتصادية وتجارب حياتية خاصة . وهذا كله متغيّر من زمان إلى زمان ومن مكان إلى آخر . ولكي نستوعب العمل الأدبي ، ونستمتع بقراءته ، ونحكم على قيمته الفنية لا بد من الرجوع به إلى فضائه الزماني والمكاني . لا نفسره أو نحكم عليه بأعين عصرنا الحاضر وتجاربنا المعاشة الآن ، وإنما نراه من خلال أعين معاصريه ومن خلال فهمهم له وحكمهم عليه ، فلقد توجه الشاعر بخطابه الأدبي إليهم في المقام الأول ، ولم يكن ينظر إلى زمان آخر أو مكان آخر عندما نظم قصيدته ؛ فزهير بن أبي سلمى توجه بمعلقته الشهيرة إلى قبيلتي عبس وذبيان وتحدث عن الحرب الطاحنة التي كانت قائمة بينهما وأتت على الزرع والضرع ؛ وكان طرفه يوجه خطابه الشعري ـ معلقته مثلاً ـ إلى قومه في ظل ظروف وقيم وتقاليد معينة كانت سائدة بينهم وتحكم علاقاتهم القبلية . وتوجه أبو تمام بقصيدته ـ فتح عموريه ـ إلى معاصريه المسلمين في انتصارهم على جيش الروم . وهكذا الأمر مع كل عمل أدبي . وهنا تكون مهمة دارس الأدب « البحث والتنقيب » في زوايا التاريخ عن كل ما أحاط بالعمل الأدبي من ظروف زمانية ومكانية تمكننا من فهم العمل الأدبي وتلقي الضوء على رموزه ، وتعطينا صورة عن كيفية تلقي المعاصرين وتقويمهم له .

ويرتبط بمقوله النسبية التاريخية ويتداخل معها مقولة أخرى هي مقولة « السببية » ؛ وهي تعني أن الأديب لا يبدع عملاً أدبياً من فراغ ، وإنما لا بد من « مسببات » تدفعه إلى نظم نتاجه الأدبي . وهذه المسببات تكون شكلية ومضمونية . فالخلق من العدم مقصور على القدرة الإلهية . أما الأديب فلا يبدع من عدم وإما لا بد له من نموذج سابق يبنى عليه ويحتذيه عن قرب أو بعد . لا يمكن تصور شاعر ينظم قصيدة أو راوٍ يكتب رواية أو مسرحيّ يؤلف مسرحية إلّا ويكون في ذهن كل واحد منهم « نموذج » مسبق لما تكون عليه

القصيدة الغنائية شكلاً ومضموناً ، وللقصة الواقعية شكلاً ومضموناً وللمسرحية التاريخية شكلاً ومضموناً . وهذه النماذج السابقة تكون بمثابة « المصادر » أو « المنابع » التي يستقي منها الأديب مادته الأدبية الخام والشكل الذي يعيد صياغتها فيه . وتقاس أصالة الأديب بمدى قربه من هذا النموذج المتعارف عليه والموروث ومدى التزامه بالأعراف والتقاليد الأدبية المتوارثة أو الخروج عليها والتجديد الذي يدخله فيها . وتكون مهمة دارس الأدب هنا أيضاً البحث عن المنابع التي رفدت العمل الأدبي شكلاً ومضموناً ، وقياس أصالة الكاتب بقدر الالتزام الأعمى بهذا النموذج أو الثورة عليه جزئياً أو كلياً . ولعلنا نرى مثالاً لذلك عند الحديث عن قصيدة أبي نواس في علاقتها بالقصيدة العربية المتوارثة منذ العصر الجاهلي ، وعند الحديث عن قصيدة أبي تمام في مقابل قصيدة البحتري ، وكلاهما في إطار القصيدة العربية بأنماطها وأعرافها الموروثة . ونشهد في وقتنا الحاضر المعركة التي تثور بين آن وآخر تحت مصطلح « الأصالة والمعاصرة » أو « التقليد والتجديد » في الشعر العربي الحديث .

ومع هاتين المقولتين تأتي مقولة ثالثة لا يستقيم التناول التاريخي للأدب بدونها هي مقولة النشوء والتطور . فالتاريخ يعني في جوهره التغيّر وعدم الثبات في الشكل أو المضمون . ومن ثمّ برزت قضية التقسيم الزمني إلى فترات وعصور وحركات ومدارس وأجيال وتيارات ، أو قضية النشأة والازدهار والأفول للظواهر الأدبية ، أو قضية التدني والانهيار من عصر ذهبي مزدهر للأدب أو العكس . . . الخ .

والمقولة الرابعة التي تقيدت بها الدراسة الأدبية ذات المنظور التاريخي بصورة حاسمة هي « اليقينية » ، فمثلما يرفض التاريخ أية معرفة تاريخية تفسيرية أو تقويمية لا تقوم على « وقائع » تاريخية لا تقبل الشك ، ترفض الدراسة الأدبية التاريخية أيضاً أية معرفة عن العمل الأدبي تكون مبنية على التكهن أو الاعتقاد الذاتي أو الاحتمال أو التصور الذهني . لا بد أن تكون معرفتنا بالعمل الأدبي مبنية على حقائق تاريخية موثقة بشتى سبل التوثيق . وهكذا جهد مؤرخو الأدب وقضوا حياتهم في توثيق حقائقهم التاريخية المتعلقة

بالعمل الأدبي سواء من حيث توثيق نسبة العمل الأدبي إلى مؤلفه ـ إذا كان مذكوراً ـ وتاريخ تأليفه ، وتحقيق نصه ، والتثبت من إشاراته ورموزه ، ولم يتركوا وسيلة للتوثيق إلا اقتفوها من داخل النص أو خارجة .

وهكذا تبدأ مهمة مؤرخ الأدب ببحوث تاريخية تمهيدية مثل إحصاء الأعمال الأدبية ، وتوثيق نسبتها إلى مؤلفيها ، وتحقيق نصوصها ، وذكر ما نشر منها وما لم ينشر ، وما أدخل عليها تعديلات وتنقيحات . . . الخ ثم يخلص مؤرخ الأدب إلى العملية التأريخية الحقيقية وهي كتابة تاريخ هذه النتاجات الأدبية . فينطلق من مبدأ النسبية والخصوصية لكل فضاء زمان ـ مكاني ، ويجهد في تفسير العمل الأدبي في ضوء « المصادر » التي أدت إلى ظهوره بهذه الصورة شكلاً ومضموناً ، أو يعمد إلى إيجاد صلة تاريخية تطورية بين عدد من الإبداعات الأدبية المتماثلة تحت مصطلحات تاريخية مثل « عصور » أو « حركات » أو تيارات . . . . أو « تيارات » أو « أنواع أدبية » ؛ يقول الأستاذ فان تيجم عن مهمة مؤرخ الأدب القومي بعد الانتهاء من المرحلة الأولى من جمع الأعمال الأدبية وتوثيقها وتحقيق نصوصها : « حتى إذا وصل المؤرخ إلى أثر أدبي بالذات [شعر عمر بن أبي ربيعة مثلاً] كان أمامه برنامج واسع عليه أن يحققه : فيدرس أول ما يدرس « مصادر » العمل سواء في نطاق المؤلف نفسه [شخصية عمر ونفسيته وظروف نشأته وتكوينه الشخصي] أو خارج نطاقه: يدرس الأعمال التي سبقته [جميع شعر النسيب والتشبيب من أول العصر الجاهلي وحتى وقت عمر] ، والينابيع التي وردها ، والعوامل التي ساعدت على ميلاده [الرخاء المادي والفراغ السياسي في بيئة الحجاز آنذاك] ، ثم يدرس « نشوءه » [ربما كانت قصيدة عمر الغزلية متطورة عن أغانٍ غزلية شعبية آنذاك ؟ !] أي المراحل المختلفة التي تعاقبت على تكونه . . . إلى أن رأى النور وألقى إلى الجمهور [التكوين الجنيني للعمل في الذهن الإبداعي للأديب] ، ثم يدرس « مضمونه » أي ما يضم من وقائع ، وما يعرض من أفكار ، وما يصور من عواطف ، ثم يدرس « فنه » أعني تأليفه وأسلوبه ونظمه ، ثم يدرس « مصيره » أي ما أصاب من نجاح عند القراء ، وكيف تقبله النقاد ، وهل أعيد طبعه ، وماذا كان تأثيره (وقد يكون تأثيره

متأخراً . .) » .

ويعود الأستاذ فان تيجم ليركز على مسألتين من هذه المسائل العديدة التي تواجه مؤرخ الأدب القومي ، ويرى أنهما تحتاجان جهداً خاصاً حتى أنه يجعل من دراسة هاتين المسألتين زاوية خاصة متخصصة في كتابة تاريخ العمل الأدبي ؛ يقول : « وتخرج المسألتان الأولى والأخيرة ، أعني مسألة التأثر [أي تأثر العمل الأدبي بما سبقه من أعمال أدبية] ، ومسألة التأثير [أي تأثير العمل فيما لحقه من أعمال أدبية] عن نطاق العمل الأدبي المدروس وتؤلفان دراسة مستقلة . فمن النادر ، في الواقع ، أن يكون أثر من الآثار الفكرية فريداً في نوعه ، معزولاً عن غيره . فما من لوحة أو تمثال أو لحن أو كتاب إلّا ويدخل في زمرة من الزمر ، شعر المؤلف بذلك أم لم يشعر . وعلى التاريخ الأدبي أن يضعه في موضعه من أنواع الأدب وصور الفن ، ثم يبيّن أصالته بقياس ما ورث عن غيره وما أورث غيره . إننا لنزداد فهماً للجديد [في شعر أبي تمام] إذا نحن عرفنا [التشكيل البلاغي والتفكير الفلسفي في الأدب العربي] الذي تقدمه، كما أننا نزداد فهماً لمدلول أثر من الآثار إذا نحن درسنا الآثار التي أعقبته . . . فبعض المؤلفات بدايات [رواية زينب لهيكل] وبعضها نهايات ، وكثير منها يجمع بين هذا وذاك ، وهذه التأثرات والتأثيرات هي على كل حال عنصر أساسي في تاريخ الأدب » . ولعلنا نلحظ الاهتمام الكبير - ربما الزائد عن الحد - الذي أولاه مؤرخو الأدب العربي القدماء لهذه المسألة المتعلقة بعلاقة الأديب مع من سبقه ، وظهرت كتب كثيرة خصصت لقياس أصالة المبدع الأدبي في سياق تاريخ الأدب العربي وبخاصة في مجال الشعر ؛ فكانت كتب السرقات والموازنات والوساطات . وبالرغم من التعسف في كثير من الأحيان في مثل هذه التأليفات ، لا يمكن إغفال هذه الناحية في تاريخ الأدب . ففي داخل كل أديب في كل زمان ومكان « أنا » تحاول أن تثبت ذاتها وتفوقها على من سبقها . وإذا ازداد فهمنا لطبيعة هذه « الأنا » المتميزة زاد فهمنا لطبيعة الظاهرة الأدبية بعامة وفهمنا للعمل الأدبي نفسه .

ومثلما لا يوجد العمل الأدبي المنعزل عن غيره من الآثار الأدبية في نطاق الأدب القومي الواحد ، لا يوجد أيضاً الأدب القومي المنغلق على ذاته

والمنعزل عن الآداب القومية الأخرى ؛ وإنما كانت الآداب القومية المختلفة منفتحة دائماً على بعضها البعض ، وكانت بينها على مرّ الأزمان والعصور علاقات متبادلة من الأخذ والعطاء . انفتح الأدب العربي إبان إزدهار الحضارة الإسلامية على الآداب الفارسية والهندية واليونانية القديمة التي أرفدته في هذا الجانب أو ذاك . ونرى الصورة تتكرر بدرجة أكبر في العصر الحديث عندما تواصل الأدب العربي مع الآداب الأخرى ـ وبخاصة الآداب الغربية ـ على نطاق واسع . وفي المقابل كان الأدب العربي القديم ـ والحديث أيضاً ـ منبعاً رئيساً لهذه الآداب الأوروبية يقف إلى جانب المنابع التوراتية والإغريقية واللاتينية . إنها شبكة متداخلة ممتدة من علاقات الأخذ والعطاء بين الآداب القومية في شتى أنحاء العالم .

وهنا تأتي الدراسة الأدبية المقارنة « أو الأدب المقارن » لتتناول هذا الجانب من تاريخ العمل الأدبي أو الأديب أو الأدب القومي بعامة مع غيره من الآداب القومية الأخرى . وهكذا يستطرد الأستاذ فان تيجم فيقول : « بقيت هناك نقطة لم نوضحها توضيحاً كافياً . لقد تحدثنا عن التأثيرات التي يخضع لها المؤلف أو يحدثها . وكنا نعني بذلك المصادر واقتباس الموضوعات أو الأفكار أو الأشكال الفنية . ولا شك أن لهذه التأثيرات شأنها في داخل أدب واحد بعينه . . . لكن التقليد إذا انحصر في نطاق أمة واحدة ولغة واحدة لم يكن وافر الخصب . فهو إمّا مجرد تأثير عام وتيقظ في الاستعدادات الكامنة عن طريق الأعجاب بأحد السابقين واحتذائه ، وإما ضرب من العبودية ـ يمحو كل أصالة شيقة . . . .

في حين أننا إذا التفتنا ، ونحن نتصفح الأدب الفرنسي ، إلى اتصالاته بالآداب الأخرى لم نلبث أن نلاحظ وفرة هذه الاتصالات ، وكثرة ما لها من شأن خطير . وعلى التاريخ الأدبي الذي وصفناه أن يعنى دائماً بالتأثيرات والتقليدات والاقتباسات [يعدد أمثلة كثيرة على تأثر الأدباء الفرنسيين بأدباء اليونان واللاتين والطليان والأسبان والإنجليز والألمان . . .] .

فماذا يفعل مؤرخ الأدب حين يصل إلى هذه النقطة من أبحاثه ، ويجد نفسه أمام هذه الشبكة الواسعة من القوى التي أثرت فيمن يدرس من كتاب ؟

ما دام في نطاق التأثيرات والتأثرات الداخلية [أي في نطاق الأدب القومي ذاته ، تأثر الحطيئة بزهير ، وتأثر أحمد شوقي بالمتنبي مثلاً] فهو يشعر أنه في بيته . . . أما إذا أراد أن يعرف التأثيرات الخارجية على الكاتب [تأثر أحمد شوقي بالمسرح الفرنسي في مسرحياته الشعرية ، وتأثر صلاح عبد الصبور بإليوت ، وتأثر الهمشري بشيلي ، وتأثر توفيق الحكيم بالأدبين اليوناني والإنجليزي مثلاً] ، أو أن يعرف تأثيراته الممتدة إلى الآداب الأخرى [تأثير أبي تمام والمتنبي وأبي العلاء على الشعراء الفرس مثلاً] وجد نفسه أمام غاية كثيفة من العلاقات المتشابكة بين الآداب المختلفة . وطبيعي أنه لا يستطيع مؤرخ أدبي واحد مهما بلغت طاقته ، وتوسعت معارفه ، وتعددت اللغات التي يعرفها ، وتشعبت اهتماماته ، أن يقوم . بجميع هذه المهام الملقاة على عاتق مؤرخ الأدب . وهنا يخلص الأستاذ فان تيجم إلى القول : « ليس هناك إلا وسيلة واحدة لحلّ هذه الصعوبة : هي توزيع المهمات وتقسيم العمل . فما دامت كافة الأجزاء التي تتألف منها دارسة كاملة ومتكاملة لكتاب أو كاتب يمكن أن تدرس في التاريخ الأدبي القومي وحده إلّا جزءاً واحداً هو دراسة التأثيرات والتأثرات ، فقد وجب أن نفرد لهذا الجزء فرعاً خاصاً من الدراسات ، له غاياته الواضحة المحدودة ، وله الاختصاصيون الذين يتوفرون عليه ، وله المناهج التي تتبع فيه ، فيتناول النتائج التي ينتهي إليها تاريخ الأدب القومي ، فيمضي بها في كل صوب . . . ويضمها إلى النتائج التي انتهت إليها مؤرخو الآداب الأخرى . . . » . ويعود جان ماري كاريه ، تلميذ فان تيجم ، فيؤكد مرة أخرى على أن الأدب المقارن « فرع من التاريخ الأدبي لأنه دراسة العلاقات الروحية الدولية والصلات الواقعية التي توجد بين بيرون [من إنجلترا] وبوشكين [من روسيا] ، وجوته [ألمانيا] وكارلايل [إنجلترا] ، وولترسكوت [إنجلترا] وفينى [فرنسا] ، أي بين المنتجات والإلهامات بل بين حيوات الكتاب المنتمين إلى آداب عدة . وهو لا ينظر من وجهة جوهرية ، إلى المنتجات من حيث قيمها ـ الأصيلة ، ولكنه يعنى على الأخص بالتحولات التي تخضع لها كل دولة أو كل مؤلف مستعاراته ، ففي الواقع إن كلمة التأثير معناها غالباً التأويل ، فردّ الفعل ، فالمقاومة ، فالمعركة ، » .

وهكذا انفرد الأدب المقارن بفرع خاص من تاريخ الأدب القومي يهدف إلى تزويد مؤرخ الأدب القومي بجانب آخر من الصورة لأديب أو عمل أدبي ؛ وهذا الجانب يختص بعلاقات الأديب أو العمل الأدبي مع الآداب الأخرى وبخاصة في دائرة تأثره بمصادر أجنبية وتأثيراته الممتدة إلى الآداب الأجنبية . واشترط المنهج التاريخي على الدارس المقارن ألّا يشرع في دراسة تاريخية مقارنة إلّا بعد اثبات اتصال تاريخي موثق بين طرفي الدراسة المقارنة . وبهذا المفهوم لمصطلح الأدب المقارن استمرت الممارسات المقارنة طيلة القرن التاسع عشر وامتدت إلى قسم كبير من القرن العشرين وذلك قبل أن يمرّ المصطلح بمرحلته الثانية ، وهي مرحلة التمرد على المنظور التاريخي في الدراسة الأدبية بعامة وفي الدراسة الأدبية المقارنة بخاصة .

ب ـ مرحلة المنظور النقدي أو النقد الأدبي ونظرية الأدب :

وقد بدأت هذه المرحلة في تطور الدراسة الأدبية تحت تأثير النقلة الكبيرة في الدرس اللغوي من التاريخية إلى الوصفية ، ومحاولة اللحاق بالتقدم الهائل في مجال العلوم الطبيعية ، وكسب الاحترام الذي يقابل به البحث في هذه العلوم والدراسات اللغوية . فشّن دارسو الأدب الجدد ـ وبخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية ـ منذ أوائل القرن الحالي حملة شديدة على المنظور التاريخي في تناول الأدب ودراسته ، فشككوا في غايات الدراسة الأدبية التاريخية ، وعارضوا المنهجية المتبعة ؛ بل إنهم وصلوا إلى حدّ التشكيك في مشروعية دراسة الأدب تاريخياً أو إمكانية كتابة « تاريخ للأدب » . وأقاموا هذا الموقف على أساس من تناقض مقولات التاريخ مع طبيعة العمل الأدبي والتجاوز في ممارسات مؤرخي الأدب .

فهم يرون أن مؤرخ الأدب إمّا أن يقف عند حدّ رصد الأعمال الأدبية وتوثيقها وتحقيق نصوصها ، والتأكد من نسبتها إلى أزمانها ؛ وهنا لن تزيد مهمته عن مهمة أمين متحف الآثار الذي يجمع القطع الأثرية ويتحقق من أصالتها ثم يصفها على أرفف المتحف في تتابع زمني . وإمّا أن يتقدم مؤرخ الأدب خطوة أخرى إلى الأمام وهي محاولة تفسير العمل الأدبي فنياً وإلقاء

الضوء على قيمته ، وهي المهمة الجوهرية لدارس الأدب . وعند هذه الخطوة يجد مؤرخ الأدب نفسه في مواجهة تناقض شديد بين طبيعة العمل الأدبي الفني والمقولات التاريخية التي ينطلق منها مؤرخ الأدب . فليس ثمة حتمية أو سببية في تكوين العمل الأدبي وظهوره شكلاً ومضموناً بالصورة التي ظهر عليها . ولا يمكن القطع أو الحسم بأن العوامل ـ (أ) ، (ب) ، (جـ) ـ أيّاً كانت طبيعة هذه العوامل ـ قد أدت بالضرورة إلى ظهور العمل الأدبي (د) بالصورة التي ظهر بها . ولا يمكن القطع أيضاً بأنه إذا توافرت هذه العوامل ثانية في أية لحظة تاريخية فسيظهر عمل أدبي مماثل للعمل (د) . ثم إن طبيعة العمل الأدبي تتناقض أيضاً مع مقولة النسبية التاريخية ، فالعمل الفني ، سواء كان لوحة مرسومة أو منظومة موسيقية أو قصيدة شعرية ، يتجاوز في قيمته الجمالية حيز الزمان وحيز المكان المحدودين ؛ وإلّا لما أمكننا في الوقت الحاضر أن نعجب بالشعر الجاهلي ، وأن نجد متعة في قراءته وإنشاده ، ولما أمكننا تذوق الأعمال الأدبية الأنجليزية واليابانية والنيجيرية في نصوصها الأصلية أو في ترجماتها إلى العربية دون أن تتمثل بالضرورة فضاءاتها الزمانية والمكانية . هي تتطلب متعتنا بقراءة معلقة طرفة أو لبيد أو زهير مثلاً العودة إلى سيرة طرفه وتفاصيل حياته المتمردة على قوانين القبيلة الصارمة ، أو الإلمام بقضية الوجود والصراع بين البقاء والفناء في العصر الجاهلي لنفهم قصيدة لبيد ، أو البحث التاريخي الموسع في حرب البسوس التي دامت أربعين سنة وما جرى فيها من أحداث لنلمّ بمعلقة زهير ؛ ويمكن أن نستطرد في هذا التساؤل عن شعر أبي نواس وأبي تمام والمتنبي وأبي العلاء وغيرهم . ومن ناحية ثالثة ، تتناقض طبيعة الحقيقة الأدبية مع مقولة التطور والتغيّر التي تدخل في صلب عملية التأريخ وفلسفتها : فعلى أي أساس وبأي مفهوم ينظر إلى تطور الظاهرة الأدبية وتغيّرها من عصر إلى عصر ، هل يكون هذا بمفهوم النظرية التي ترى تطور الإنسان عن قرد أي تطور الفصيدة العربية عن مقطعات رجزية أو صيحات إنفعالية موزونة ؛ وهنا يلزم البحث عن أصول بسيطة بدأت بها الظاهرة الأدبية ، وتمثل مثلٍ أعلى منشود . أم يكون بمفهوم النظرية التي تترى التطور في صورة دائرية تتمثل في البيضة فالكتكتوت فالدجاجة لتعود الدورة من جديد بصورة أخرى ؟ أي تحول أبيات الغزل أو

النسيب المتناثرة في العصر الجاهلي الأول إلى المقطع الكللي في الجاهلية المتأخرة إلى القصيدة الغزلية عند عمر بن أبي ربيعة إلى القصيدة الفلسفية عند أبي العلاء . وأخيراً مقولة التقسيم الزمني الداخلة أيضاً في صلب التاريخ وفلسفته ، فعلى أي أساس يكون هذا التقسيم ؟ لقد أثبتت تواريخ الأدب المكتوبة في الآداب المختلفة فشل هذه المقولة بدليل الاضطراب الواضح في معايير هذا التقسيم ومصطلحاته . فنرى في تواريخ الأدب العربي بعامة اضطراباً في معايير تقسيم العصور الأدبية إذ جمعت المعايير الثقافية الدينية (الجاهلي ـ صدر الاسلام) والسياسية (الأموي ـ العباسي الأول ـ العباسي الثاني ـ المملوكي ـ الفاطمي) والمعيارية (عصر الانحطاط والظلام) والمعايير المكانية (في الجزيرة ـ في إيران ـ في الشام ـ في العراق ـ في مصر) وكثيراً ما نرى هذه المعايير مجتمعة جنباً إلى جنب في التاريخ الواحد للأدب العربي . وليس الحال في تواريخ الآداب الأجنبية بأفضل منه في تاريخ الأدب العربي وقد لاحظ هؤلاء المعارضون أنه نتيجة للتناول التاريخي في الدراسة الأدبية تجزأ العمل الأدبي في أيدي الدارسين التاريخيين ، فمرة يدرس من حيث رموزه السياسية ، ومرة من حيث رموزه الاجتماعية ، ومرة من حيث الشكل ، ومرة من حيث تراكيبه اللغوية . . . الخ في الوقت الذي ينبغي فيه الحفاظ على وحدة العمل الأدبي والنظر إليه بأنه تركيب متداخل ومتكامل لا يمكن الفصل بين مكوناته الشكلية والمضمونية .

ومن ناحية الممارسات الفعلية في كتابة تواريخ الأدب لاحظ هؤلاء المعارضون عدم الاتفاق على مصطلح « أدب » ذاته الذي هو في الأساس موضوع الدراسة الأدبية ، فقد خلط الكثيرون من دارسي الأدب بين الأدب الشعبي بأساطيره وخرافاته وأسماره وأمثاله وأقواله المأثورة وأغانيه الشعبية مع كتب الرحلات مع الأدب الفني الجميل (لعلنا نلاحظ هذا الاختلاف في أقسام اللغة العربية في الجامعات العربية فمنها أقسام ما زالت تدخل الأدب الشعبي في دراسة الأدب العربي بينما تقتصر أقسام أخرى على الأدب الفني الجميل ، ومنهم من يجعل كتب الرحلات لأنيس منصور والشدياق ورفاعة الطهطاوي وغيرهم موضوعات للبحث الأدبي) . وأخذ المعارضون الجدد على مؤرخي الأدب تمسكهم « بالحقيقة العلمية » الموثقة بكل سبل التوثيق

والتحقيق والرافضة لكل تكهن أو ظن أو اعتقاد ، وحرصهم على « الموضوعية المنهجية » البعيدة عن كل حكم تقويمي أو تفسير « ذاتي » للعمل الأدبي . فقد أدى هذا الموقف إلى اللف والدوران حول العمل الأدبي وجمع كل معلومة تاريخية أحاطت بالأثر الأدبي دون أن يغوصوا في أعماق العمل الأدبي نفسه . ومن ناحية أخرى أبعدوا النظر في جماليات العمل الأدبي ، ونفوا الاستاطيقا الأدبية (النقد الأدبي) من دائرة الدرس الأدبي الأكاديمي المحترم .

ونتيجة لهذه المآخذ وغيرها أفل نجم الدراسة التاريخية للأدب ، وانصرف الكثيرون من دارسي الأدب ـ وبخاصة في الجامعات الأمريكية ـ عن البحوث الأدبية التاريخية . وأخذ منظور جديد يتبلور ، وتتسع آفاقه ، ويحتلّ مكانة المنظور التاريخي في الدرس الأدبي الحديث ؛ هو المنظور السكوني أو الآني أو بمصطلح آخر « النقد الأدبي » . فإذا كان المنظور التاريخي بمقولاته العديدة يرى الأعمال الأدبية في صورة حبات متصلة ومتتالية في عقد منظوم أو في صورة نقلات متتالية في لعبة الشطرنج فإن المنظور السكوني أو النقدي يرى الأعمال الأدبية حبات متجاورة متماثلة أو مختلفة في عقد مفروط زماناً ومكاناً ، أو في صورة قطع الشطرنج الموجودة على الرقعة في لحظة متوقفة خلال اللعب . وبذلك تصبح مهمة دارس الأدب (= الناقد الأدبي) هو تفسير أو تحليل أو تقويم أو وصف الأعمال الأدبية ذاتها سواء في علاقات المجاورة الواحد منها مع الآخر أو بذواتها منفصلة الواحد منها عن الآخر .

ولكي تلحق الدراسة الأدبية بالعلوم الطبيعية من حيث المنطلقات والمنهجيات والنتائج ؛ ويكون لها الاحترام الذي يكنه الجميع لهذه العلوم لا بد أن ينطلق هذا التناول الآني (النقدي) للأعمال الأدبية وصفاً أو تحليلاً أو تفسيراً أو تقويماً من تصور مبدئي لماهية الأدب وطبيعة العمل الأدبي من شتى جوانبه الشكلية والمضمونية والجمالية . ولما كانت الدراسة الأدبية لم تصل بعد إلى «العلمية » المطلقة المتحققة في العلوم الطبيعية فقد عدل عن مصطلح « علم الأدب » إلى « نظرية الأدب » أو « الدرس الأدبي » . ويحاول منظرو الأدب الإجابة عن أسئلة تتناول الكليات الأدبية بدءاً بالسؤال الجوهري : ما هو الأدب ؟ ما الذي يجعلنا نقول إن معلقة طرفة أدب ، وأن

ألفية ابن مالك في النحو ليست من الأدب ، وماذا عن « ألف ليلة وليلة » ؟ هل تدخل في عداد « الأدب » ، ومن ثمّ تخضع للدراسة الأدبية ، أم لا تعدّ أثراً أدبياً ، وندخلها في ميدان البحث الاجتماعي أو الأنثروبولوجي مثلاً ، ومن ثم لا تصلح موضوعاً للدرس الأدبي ؟ وانتهاءً بأسئلة نوعية مثل ما هي القصة ، أو المسرحية ، أو القصيدة ، أو الرومانسية ، أو الواقعية ، أو الراوي ، أو اللغة الشعرية ، أو الغنائية ، أو الملحمية ، أو المأساة ، أوالملهاة ، أو الالتزام . . . . الخ ؟ ما هي علاقة الظاهرة الأدبية بالمجتمع والتاريخ والفكر . . . الخ وطبيعي أن الإجابة عن مثل هذه الأسئلة الكلية لا تتأتى عن طريق التصور العقلي أو الذاتية الخالصة وإنما عن طريق الاستقراء المستفيض للأعمال الأدبية بدءاً بأقدم عمل أدبي وانتهاءً بآخر عمل أدبي ظهر على الساحة الأدبية . وهكذا تدفقت الدراسات الأدبية النقدية والتنظيرية وتلاحقت تدرس الأدب في قضاياه الكلية وتدرس الظاهرة الأدبية من شتى جوانبها الشكلية والمضمونية والمعيارية بعيداً عن المحيط الزماني والمكاني للعمل الأدبي ، وتغوص في البنيات المتعددة للعمل الأدبي .

وكان من الطبيعي أن تنتقل هذه الثورة إلى الدراسة الأدبية المقارنة بتوجهها التاريخي الذي قدمناه من قبل . وتزايدت الانتقادات والمعارضات حتى وصلت إلى ذروتها وعرفت باسم « إشكالية » أو « أزمة » الأدب المقارن . وقد قاد الحملة أستاذان كبيران : أحدهما من الولايات المتحدة هو البروفسور رينيه ويليك ، والآخر من فرنسا ذاتها هو البروفسور رينيه ايتيامبل . وكان التشكيك والتساؤل حول منطلقات الأدب المقارن وغاياته ومنهجيته واستقلاليته وممارساته . فبالإضافة إلى الانتقادات التي وجهت إلى تاريخ الأدب والتي تنسحب أيضاً إلى الدراسة الأدبية المقارنة باعتبارها فرعاً مكملاً لتاريخ الأدب القومي ، خصوا الأدب المقارن وممارساته بعدة نقاط منها أن الأدب المقارن بالمنظور التاريخي انحصر تقريباً في دائرة ضيقة للغاية هي تتبع التأثيرات الوافدة والتأثيرات الصادرة . بحيث أصبح الدارس الأدبي المقارن بمثابة ماسك دفتر جمركي يرصد ويسجلّ ما يمرّ عبر بوابته من تأثيرات متبادلة بين الآداب القومية . ومنها أن دراسة التأثيرات تكاد تكون مستحيلة ولا يمكن القطع بها لأنها تبحث في التكوين الجنيني للعمل الأدبي وما هي المكونات القومية

والمكونات الأجنبية منها . وقد نتج عن هذا انصراف دارسي الأدب المقارن إلى اللف والدوران حول العمل الأدبي وذلك بالتركيز على دراسة « الوسائط » التي ينتقل من خلالها التأثير من أدب إلى أدب مثل حياة المؤلفين ورحلاتهم واطلاعاتهم والترجمة والصالونات الأدبية إلى غير ذلك من وسائل الاتصال بين الآداب . ومنها أيضاً إدخال موضوعات ليست من صميم الدراسة الأدبية مثل دراسة صورة بلد في أدب بلد أخرى (صورة الإنجليزي في الأدب العربي مثلاً) . وأيضاً اتخذ المقارنون من الأدب الشعبي موضوعاً للدرس المقارن فدرست هجرة الأساطير والخرافات والأسمار وحكايات الجن والأمثال والأقوال المأثورة من بلد إلى بلد واختصت بجانب كبير من الدراسة المقارنة . وأخيراً ، كاد الأدب المقارن أن يذوب في تاريخ الأفكار وذلك بدراسة الأفكار من أدب إلى أدب مثل فكرة الزمن أو فكرة الموت أو فكرة الحب العذري وكيف تجسدت في أدبين قوميين . ثم ، وأخيراً ، لم يكن ثمة اتفاق بين دارسي الأدب المقارن حول تحديد الحدود القومية ، وظهرت من خلال ممارساتهم الفعلية معايير ذاتية في تحديد هذه الحدود القومية ؛ ومن ثم تدخلت عوامل غير « أدبية » في الدراسة الأدبية إذا حاول كل دارس مقارن تصيّد التأثيرات الصادرة من أدبه القومي إلى الآداب الأجنبية الأخرى لكي يزيد من رصيد تراثه الأدبي والثقافي ويشعر الآخرين - إنطلاقاً من شعور قومي ضيق - بتفوق هذا الأدب وامتداد تأثيراته شرقاً وغرباً .

وفي المقابل انطلقت الدراسة الأدبية المقارنة الجديدة من ثلاث مقولات أساسية توافقت مع توجهات الولايات المتحدة الأمريكية التي حاولت دوماً الاستفادة من الأخطاء التي وقع فيها الأوربيون على الجانب الآخر من الأطلنطي في شتى جوانب الحياة ، وحاولت خلافة الاستعمار الأوربي التقليدي بأسلوب جديد في التعاطي مع الدول الأخرى بآدابها وثقافاتها ؛ وهذه المقولات الثلاث هي :

١ - مقولة أخلاقية ترى جميع الآداب والثقافات المختلفة متساوية في القيمة والعطاء ، وترفض مبدئياً تميز أدب على أدب ، أو سيطرة ثقافة على ثقافة .

٢ ـ مقولة سياسية تنادي بالانفتاح على الآداب والثقافات المختلفة ، وتفهم التراكم الثقافي والأدبي المختزن عبر مسيرة التاريخ الإنساني .

٣ ـ مقولة نقدية وتنظيرية تقول بوحدة الظاهرة الأدبية على اختلاف فضاءاتها الزمانية والمكانية واختلاف بشكيلاتها اللغوية واختلاف حدودها القومية .

وفي إطار هذه المقولات الثلاث أصبحت المقارنة في الدراسة الأدبية المقارن أداة في يد دارس الأدب تساعده في الغوص رأسياً في أعماق الظاهرة الأدبية عبر الحدود القومية وعلى مستوى جميع الآداب في محاولة لفهم العمل الأدبي المفرد أو لفهم « الأدب » في شموليته وكليته . إنها الأداة التي تمكننا من إلقاء نظرة بانورامية على الظاهرة الأدبية في شتى جوانب تشكيلها الفني أو الجمالي . وهذا هو الهدف الأول من دراسة الأدب تماماً مثلما تفعل العلوم الطبيعية وهي تحاول فهم الظواهر الطبيعية المختلفة . وهكذا تخلى الأدب المقارن عن كونه فرعاً مكملاً لتاريخ الأدب القومي ويعني بالعلاقات العرضية بين الأدب القومي وغيره من الآداب الأجنبية ـ إلى أن يكون في صلب النقد الأدبي ونظرية الأدب . وأصبح الناقد الأدبي المقارن لا يدرس « مجنون ليلى » لأحمد شوقي و« روميو وجولييت » لشكسبير بهدف إثبات ما يدين به أحمد شوقي من تأثر بشكسبير عندما كتب مسرحيته ، وإنما أصبح الهدف هو وضع كل مسرحية منهما في مقابل الأخرى وعلى قدم المساواة لفهم التشكيل الجمالي والبنيات الفنية لكل واحدة منهما في ضوء الأخرى ، وبذلك تزداد فهماً واستيعاباً للعملين معاً من حيث الحبكة والحدث الدرامي وتصوير الشخصيات ؛ أو أن يضع قصيدة لإبراهيم ناجي وقصيدة لشيلي من الأدب الإنجليزي وقصيدة لبوشكين من الأدب الروسي ، ويفسر أو يؤول كل واحدة منها في ضوء الأخرى دون اعتبار للعوامل الزمانية والمكانية التي أثرت في تشكيل كل قصيدة منها ودون اعتبار لعلاقة تاريخية تأثرية بين الشعراء الثلاثة . وكذلك الأمر بالنسبة لمنظر الأدب المقارن إذ يحاول التوصل إلى كليات الظاهرة الأدبية عبر الحدود القومية من خلال استقراء أكبر عدد ممكن من الأعمال الأدبية المنتمية إلى عدة آداب قومية مختلفة ، كأن يجيب عن السؤال المبدئي : ما الأدب ؟ أو السؤال عن دور الشخصيات في الرواية

الاجتماعية والرواية الشخصية ، أو تكوين مفهوم عام للرومانسية أو الواقعية أو أي سؤال آخر يتعلق بنظرية الأدب في وحدته المتجاوزة حدود الزمان والمكان وذلك على غرار ما يفعله اللغويون في الدرس اللغوي الحديث بعد أن ثاروا على المنظور التاريخي الذي كان سائداً في الدراسة اللغوية من قبل .

وأضاف النقاد الجدد الأمريكيون بعداً جديداً للدراسة الأدبية المقارنة يتمثل في قياس الأدب ومقارنته بشتى الفعاليات الإنسانية الأخرى فيقيس الفن في العمل الأدبي على الفن في لوحة مرسومة أو منظومة موسيقية أو أثر معماري ، أو تمثال منحوت ، أو فيلم سينمائي . ومن هذه المقارنة يمكن إدراك « الفن » في العمل الأدبي المفرد أو في الأدب بعامة ويمكن في الوقت ذاته إدراك تمايز الفن القولي عن غيره من الفنون السمعية والبصرية الأخرى . ويتمثل أيضاً في مقارنة الأدب بصور التعبير الأخرى من فلسفة وتاريخ وسياسة وعقائد . . . الخ ومن عقد هذه المقارنات نستطيع أن نستخلص خصوصية التشكيل الفني والجمالي للظاهرة الأدبية وتتضح معالمها ، ونكون أقدر على تفسيرها وتحليلها .

ومثلما انطلقت الدراسات المقارنة ذات التوجه التاريخي تتصيد التأثيرات المتبادلة بين الآداب القومية المختلفة وهي مكبلة بالعلاقة التاريخية الموثقة بين المرسل والمستقبل ، انطلقت أيضاً الدراسات النقدية المقارنة تعقد القياسات الأدبية بين الأعمال الأدبية من كل حدب وصوب . وكان لا بد أن تقع في أخطاء ويصيبها القصور كثيراً . وتعرضت لما تعرض له الأدب المقارن سابقاً من انتقادات ومآخذ . فأخذ عليها أولا أنها تطمح إلى غاية أكبر بكثير من الإمكانات الواقعية حتى أنها تصل إلى أن تكون غاية ضبابية غائمة وهي تكوين مفهوم واحد لأدب إنساني واحد يشمل جميع الآداب الإنسانية دون اعتبار للخصوصية الزمانية والمكانية لكل أدب قومي على حدة ، ولكل عمل أدبي على حدة ، فالأديب العربي يفكر وهو يكتب للعرب قبل أن يتوجه بخطابه الأدبي إلى الآخرين ؛ وكذلك الحال مع الأديب الإنجليزي أو الفرنسي أو الروسي أو الصيني . . . الخ . ثم إن التركيز على « أدبية » الأدب يحصر

الدراسة النقدية المقارنة في حدود الشكلية الخالصة فلا تلتفت إلى قضايا مهمة في التحليل الأدبي مثل علاقة العمل الأدبي بالمجتمع وقضاياه . وقد فسّر هذا الاتجاه أيضاً على أنه اتجاه استعماري أيضاً يحاول أن يجعل من العالم كله قرية صغيرة لا مكان فيها للطموحات والقضايا القومية . فإذا كان الأدب المقارن بتوجهه التاريخي المرتكز على قضية التأثير والتأثر يخدم نزعة قومية ضيقة انطلقت من فرنسا خاصة ، فهذا التوجه الإنساني الجديد يخدم في المقابل نزعة السيطرة الأمريكية الجديدة على العالم أجمع تحت شعار إنسانية الأدب . وأخيراً ، لم تأت القياسات الشاردة بين أقصى الشرق وأقصى الغرب بالنتائج المرجوة ولم تزدنا فهما للظاهرة الأدبية ذاتها ، وإنما توصلت فقط إلى الخطوط العرضية جداً والمبدئية جداً دون أن توصلنا إلى أعماق العمل الأدبي بخاصة أو الظاهرة الأدبية بعامة وتوضيح البنية المتشابكة والمعقدة للعمل الأدبي ؛ فعندما نقيس مثلاً قصيدة من الأدب العربي على قصيدة مماثلة من الأدب الإنجليزي على قصيدة من الأدب الصيني على قصيدة من الأدب النيجيري ، لا يمكن أن نخرج إلا بنتيجة شكلية خالصة وفي خطوطها العريضة عن البناء الشكلي للقصيدة من حيث الوزن والقافية ، وهذا ليس بجديد في معرفتنا بالقصيدة .

وكان لا بد من موقف توفيقي بين ما يسمى بالمدرسة الفرنسية الصارمة منهجاً والضيقة أفقاً والمحدودة نتيجة ، وبين ما يسمى المدرسة الأمريكية المتحررة منهجاً والمتوسعة مجالاً والطموحة غاية . وخير مثال لهذه المحاولة التوفيقية ما قام به الأستاذ الكبير أولريخ فايستشاين ـ رئيس الجمعية الدولية للأدب المقارن سابقاً ـ في كتابه « الأدب المقارن ونظرية الأدب » . وقد حدد فايسشتاين نقاط الخلاف بين المدرستين وحاول التوفيق بينهما في إطار نظرية للأدب تحدد الظاهرة الأدبية وتحدد مبادئها ومعاييرها ومجالات دراستها .

أولاً ـ الأدب القومي :

وقومية الأدب هي المعيار الفاصل في الدراسة الأدبية المقارنة إذ يتفق الجميع على أن الأدب المقارن في أصوله المعترف بها من الجميع شرقاً وغرباً

هـو دراسة الأدب عبر الحدود القـومية . ومن ثم لـزم البدء بتحـديـد هـذا المصطلح . وربما بدا المصطلح واضحاً للوهلة الأولى غير أن الـواقع يثيـر الكثير من الخلاف حول تعيين الحدود القـومية لـلأدب فنحن نقرأ ونـدرس الأدب العربي والأدب الإنجليزي والأدب الفارسي . . . الخ فمـا هي حدود هذا الأدب أو ذاك ، وكيف نقول إن هذه القصيدة أو المسرحية أو الرواية هي من الأدب العربي أو الأدب الفرنسي سواء كانت في نصّها الأصلي أو مترجمة إلى لغة أخرى ؟ قد تبدو الإجابة عن هذا السؤال سهلة وقريبة إلى الذهن غير أننا إذا وضعنا أي معيار لتحديد هذه الحدود القومية للأدب فسنجد أنه ليس جامعاً وقاطعاً وسنجد ثمة استثناءات تخرج عليه . فالحدود السياسية لم تكن مستقرة في يوم من الأيام وإذا راجعنا التاريخ نجد أن حدود الدول السياسية في تغيّر مستمر بين مدّ وجزر . ولعلنا نذكر في الماضي القريب انقسام دولة الباكستان إلى كيانين سياسيين مستقلين (دولة الباكستان ودولة بنجلاديش) ، ونعايش الآن محاولة إعادة توحيد الألمـانيتين في دولة واحـدة . وإذا أخذنـا الحدود الجغرافية فسنواجه بالموقف ذاته . وخير مثال على اهتزاز هذا المعيار وجود كيان غريب تماماً وسط وحدة جغرافية متماثلة هو الكيان الإسرائيلي في قلب الوحدة الجغرافية العربية . ومع فساد المعيار السياسي والمعيار الجغرافي لا يبقى أمامنا سوى اللجوء إلى المعيار اللغوي ، ليس لأنه جامع وحاسم وإنما لأن احتمال التغيّر غير قائم تقريباً ، والاستثناءات فيه قليلة نسبياً . ومن هذه الاستثناءات التي تحتاج إلى حلّ ، فعلى سبيل المثال هناك وحدة اللغة بين إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية فهل عندنا أدب واحد باللغة الإنجليزية أم عندنا أدب أمريكي وأدب بريطاني ؟ وماذا عن الكتاب الذين يبدعون أدباً بغير لغتهم الأم مثل الشاعر السنغالي الكبير ليوبولد سنجور الذي نظم أشعاره باللغة الفـرنسية وكـان رئيساً لبلده في الـوقت نفسه ، هـل نعـد شعـره من الأدب السنغالي أم من الأدب الفرنسي ؟ وماذا عن سويسرا التي يتكلم شعبها ويكتب بثـلاث لغات (الألمـانية والفـرنسية والإيـطالية) ، فهـل يا تـرى هناك أدب سويسري واحد بثلاث لغـات أم ثلاثـة آداب ؟ وكذلـك التساؤل عن الأدب الهندي والأدب الروسي مع التعدد اللغوي في كل منهما ؟ وماذا عن الأدب

الألماني في كل من ألمانيا الغربية وألمانيا الشرقية ، هل عندنا أدب واحد أم أدبان ؟ وأخيراً ، ما هو المقصود ببعض الدراسات التي تظهر بين آن وآخر وتحمل على أغلفتها عناوين عن « الأدب السعودي ، الأدب المصري ، الأدب الجزائري . . . الخ » ؟ ولا يعني هذا التعداد للحالات الاستثنائية عدم القبول بالمعيار اللغوي في تعيين حدود الأدب القومي ، وإنما يلزم الحذر والتمعن في تعيين هذه الحدود قبل البدء في أية دراسة أدبية مقارنة . وهنا ينصح أساتذة الأدب المقارن بالإطلاع الواسع والمتعمق على أكثر من تاريخ للأدب القومي حتى يتكون في ذهن الدارس المقارن تمثل واضح لروح هذا الأدب وماهيته وخصوصيته القومية في مقابل الأدب القومي الآخر الذي يمثل الحدّ الآخر للدراسة المقارنة .

ثانياً ـ العلاقات التاريخية الموثقة :

أ : تصر المدرسة الفرنسية على حصر الدراسة الأدبية المقارنة في إطار العلاقات التاريخية الموثقة بين طرفي المقارنة الأدبية ، وذلك من أجل الحفاظ على الطمأنينة العلمية والمنهجية الأكاديمية . وقد أدى هذا الموقف المتشدد إلى عدد من أوجه القصور والمآخذ على هذا النهج منها : توقف الدرس الأدبي المقارن عند حدّ تجميع المادة الأدبية الخام التي استقاها الأديب من أدب قومي آخر ؛ فيتوقف الدارس المقارن عند رصد المادة الأدبية الخام التي استقاها الشاعر الفارسي جامي من الأدب العربي في تأليف منظومته « ليلى والمجنون » والتي تتمثل في الشخصيات والحبكة الدرامية والخلفية الزمانية والمكانية . وهذا يعني ألّا يتناول الدراس المقارن التشكيل الفني أو الجمالي للعمل الأدبي ، فيرى كيف أعاد جامي تشكيل هذه المادة الأدبية الخام في صورة فنية وجمالية جديدة ؛ وهذا تجاهل وإغفال لعبقرية الأديب وأصالته وتميزه الفني . ذلك لأن الشطر الأول من البحث (استقصاء المادة الأدبية الوافدة من الخارج) يمكن اثباتها والتحقق منها وتوثيقها ولا مجال للتشكك فيها . أما الشطر الثاني من الدراسة (تحليل التشكيل الفني والجمالي للعمل الأدبي وتبيان قيمته) فيخضع لرأي الناقد المقارن ورؤيته الذاتية للعمل الجديد ؛ وهذا

ما لا يمكن الاطمئنان إليه منهجياً ونتيجة .

وأدى هذا الإصرار من جانب المدرسة الفرنسية على الوقائع التاريخية الموثقة إلى سيادة دراسة الأدب الشعبي من أساطير وخرافات وأسمار . . . الخ وسيادة دراسة الموضوعات الأدبية (التيمات) مثل موضوع (تيمة) الحب العذري ، الغيرة ، الانتقام ، العلاقة بين الابن وأمه . . . الخ على الدرس الأدبي المقارن وتتبع هجرتها من بلد إلى آخر واستقصاء التلوينات المحلية التي دخلت عليها عند كل نقلة لها من بلد إلى آخر . وهذا يعني مرة أخرى اهتمام المقارن بالمضمون أكثر من اهتمامه بالصنعة الأدبية التي تعلن عن شخصية المؤلف وإبداعه وتميزه . والأدب الشعبي بطبيعته مجهول المؤلف ولا بد أن يظل مجهول المؤلف . من ثم وجب إبعاد الأدب الشعبي من مجال الدرس الأدبي المقارن . ولا بد من إعادة النظر في دراسة الموضوعات الأدبية حتى لا يتوقف الدارس المقارن عند مجرد تجميع المادة الأدبية الخام وتكديسها وإلّا فقد الدرس الأدبي المقارن كرامته واحترامه .

ولم يعد من المقبول أيضاً إدخال موضوع « الأجنبي وما يراه » في إطار الدرس الأدبي المقارن الصحيح الذي يجعل موضوعه الأدب الجميل ومسائله الأدبية الخالصة . أما كيف يصور الأديب العربي الرجل الإنجليزي في أعماله الأدبية ، وكيف صور الأوروبيون العربي في آدابهم ، فهذا موضوع أكثر اتصالاً بالسياسة والاجتماع منها بالدرس الأدبي الخالص .

ب : وإذا كان تعريف الأدب المقارن القائم كلية على دراسة « الوقائع التاريخية اليقينية » لا يثمر إلا القليل جداً ، فإن التعريف المقابل عند الأمريكيين والذي يقلل من شأن التثبت التاريخي والداعي إلى إقامة الدرس الأدبي المقارن على القياس والتوازي بين الأعمال الأدبية المنتمية إلى عدة آداب قومية فقد أدى هذا الموقف إلى التعسف في كثير من الأحيان في تصيد أوجه الشبه والقياس بين أعمال مختلفة ، وتكون نتيجة هذه القياسات المتعسفة مجرد تكهن وظن خالصين مما لا يدعو إلى الطمأنينة العلمية ، أو مجرد خطوط عريضة جداً لا قيمة كبيرة لها ؛ وذلك مثلما فعل أحد المقارنين الكبار عندما دعا إلى دراسة مقارنة

عن تماثل البناء في شعر الغرب وشعر الشرق الأوسط وشعر الشرق الأقصى . فلم تصل نتيجة مثل هذه الدراسات إلى أكثر من تعريفنا بالشروط البدهية الأولية اللازمة لبناء القصيدة في أي شعر قومي ، أو الضرورية في تشكيل الرواية . ومن ثم لا بد من حصر دراسات القياس والتوازي في دراسة الظواهر الأدبية في نطاق حضارة واحدة فقط ؛ إذ « يمكن للمرء (في نطاق الحضارة الواحدة) أن يجد تلك العناصر المشتركة لتقليد أدبي روعي عن وعي أو بدون وعي في الفكر والشعور والخيال ، والتي قد ينظر إليها في حال ظهورها بصورة متزامنة على أنها تشير إلى اتجاهات مشتركة ؛ بل أنها تشكل أحياناً خراج نطاق الزمان والمكان ، رباطاً عجيباً للوحدة » في داخل الحضارة الواحدة « مثلما يتضح من الدلالات الشعورية للألوان ومفهوم المنظر الطبيعي ، أو بالنظر إلى نفسية الفرد أو الجماعة » . هذا يعني أنه يمكن إجراء دراسة أدبية مقارنة عن موقف الشاعر من الطبيعة في الأدب العربي والأدب الفارسي والأدب الأوردو بكون الأداب الثلاث منتمية إلى الحضارة الإسلامية ، ويمكن في هذه الحال الخروج بنتيجة نقدية متعمقة لهذه المسألة ، ويمكن عن طريق قياس كل أدب منها على الآخر أن نزداد تفهماً لموضوع الطبيعة في كل أدب على حدة وفي الثلاث معاً . بينما إذا قسنا الطبيعة عند الهمشري من الأدب العربي على الطبيعة عند شلي مثلاً من الأدب الإنجليزي أو عند ليوبولدسنجور من الكونغو فإن نتيجة الدراسة ستكون صورة نقدية ضبابية وغائمة إلى حد كبير .

ج : إذا قصر الأدب المقارن على دراسة أوجه التشابه بين الآداب القومية الناتجة عن علاقات تاريخية ثابتة بين الأدبين فإن هذا يعني بالضرورة انحصار الدراسة الأدبية المقارنة في إطار تاريخ الأدب . ومن ثم كان مصطلح « الأدب المقارن » مقابلاً لمصطلح « تاريخ الأدب المقارن » . ومع التوسع الجديد في مجال الأدب المقارن يصبح من الأفضل التحول عن مصطلح الأدب المقارن الذي ارتبط بالمنظور التاريخي إلى مصطلح أكثر دلالة على مضمون الدراسة الأدبية المقارنة في وضعها الجديد ،

وليكن المصطلح الجديد هو المصطلح الألماني « علم الأدب المقارن » ؛ وربما كان الأفضل منه أيضاً الدرس الأدبي المقارن « حتى نبعد كلمة « علم » التي تنطبق على العلوم الطبيعية أكثر من انطباقها على الدراسات الإنسانية ، وتثير الكثير من المشاكل والتعقيدات عند استخدامها في مجال الدراسة الأدبية . وهذا أيضاً على غرار ما فعله اللغويون الجدد من تفضيل « الدرس اللغوي » على « علم اللغة » .

وهذا التحول عن « الأدب المقارن » إلى « الدرس الأدبي المقارن » يؤدي إلى ادخال النقد الأدبي ونظرية الأدب في إطار الدراسة الأدبية المقارنة . ومن ثم يصبح لدينا « نقد أدبي مقارن ». و« نظرية أدبية مقارنة » إلى جانب « تاريخ الأدب المقارن » . وأصبح من الممكن عقد مقارنة نقدية تحليلية أو تفسيرية أو تقويمية بين النزعة الأخلاقية في شعر الشاعر الفارسي سعدي والنزعة الأخلاقية في شعر أبي العتاهية مثلاً ، وعقد مقارنة تنظيرية عن الوحدات الثلاث (وحدة الزمن ووحدة المكان ، ووحدة الحدث الدرامي) في بناء المسرحية بين أرسطو الإغريقي وكورنيه الفرنسي ؛ وذلك إلى جانب عقد مقارنة تاريخية عن تأثر توفيق الحكيم بالكاتب الإنجليزي برنارد شو في تأليف مسرحيته « بيجماليون » .

ثالثاً : الأدب المقارن والأدب العام :

حاول أحد رواد المدرسة الفرنسية ، فان تيجم ، أن يضع فاصلاً بين مصطلح الأدب المقارن ومصطلح آخر هو « الأدب العام » ؛ فجعل الأدب المقارن مختصاً بدراسة المواجهة التاريخية الثنائية بين عملين أدبيين أو أديبين أو أدبين من هويتين قوميتين مختلفتين ، وجعل الأدب العام مختصاً بدراسة الظاهرة الأدبية الممتدة إلى أكثر من أدبين قوميين مثل الحركات والتيارات والأفكار والأشكال الأدبية . فدراسة تأثير وولتر سكوت على جورجي زيدان في كتابه الرواية التاريخية أو انتشار وولتر سكوت وروايته التاريخية في الآداب الأجنبية من الدراسة الأدبية المقارنة ، في حين إذا كانت الدراسة تتعلق بتاريخ النزعة الرومانسية أو الواقعية أو الطبيعية أو الرمزية أو فكرة الموت أو فكرة الزمن أو تاريخ المأساة الكلاسيكية ، وامتداد أية واحدة منها في الأدب

الأوربية (الأدب الإنجليزي ، والأدب الفرنسي ، والأدب الإيطالي ، والأدب الإسباني مثلاً) سواء كان أحد هذه الآداب قد اعتمد على الآخر في استيراد هذه النزعة أو كانت الدراسة قائمة على قياس النزعة في هذه الأداب ، فإن مثل هذه الدراسة تدخل في نطاق « الأدب العام » بمعنى الوصول إلى وصف الأدب في وحدته المشتركة بين مختلف الأداب في نطاق وحدة ثقافية معينة (وحدة الأدب الأوربي مثلاً) .

وقد أثار هذا التمييز نقداً حاداً من جانب المقارنين الأمريكيين الذين ينادون ويصرون على توسيع مجال الدرس الأدبي المقارن ليشمل كل شيء يتعلق بالظاهرة الأدبية في كليتها وشموليتها ووحدتها عبر الحواجز القومية ، ومن ثم رأوا أن هذا التمييز تمييز مصطنع ومتكلف ؛ فجميع الموضوعات التي تندرج تحت مصطلح « الأدب العام » هي من صميم الدرس الأدبي المقارن سواء كانت مبنية على علاقات تاريخية أو مبنية على دراسات القياس والتوازي . ولهذا يكاد يتفق أكثر المقارنين الآن على إلغاء مصطلح « الأدب العام » الذي ما زال المقارنون الفرنسيون المحافظون متمسكين به ، وما زالوا يطلقون على أقسامهم الجامعية اسم « الأدب العام والأدب المقارن » ، وفي الوقت نفسه يكتفي المقارنون الأمريكيون باسم « الأدب المقارن » .

رابعاً : الأدب العالمي :

وهذا مصطلح آخر فرعي يدخل في إطار الدرس الأدبي المقارن ، وأثار عددا من التفسيرات والتأويلات . فقد ظهر المصطلح لأول مرة على لسان الشاعر والمفكر الألماني المعروف جوته الذي عاش فترة ما بعد الحروب النابوليونية المدمرة في أوربا . فقد مرت الشعوب الأوربية بفترة مضطربة جداً ، دخلت أثناءها في حروب طاحنة ، وتغيرت الحدود ، واقتربت من بعضها كثيراً ثم عادت إلى ذواتها واستقلاليتها ، وتعرفت على أفكار جديدة فتقبلتها ، بينما رفضت بعضها الآخر وحاربته . وقد دعا جوته مفكري الشعوب الأوربية وأدباءها إلى أن يتقبل كل منهم أدب الآخر وفكره وأن يحاول تفهمه . وأمل في نتاج أدبي إنساني عالمي يوحد بين شعوب العالم ولا يفرقها . وفي الوقت ذاته يحتفظ كل أدب من آداب العالم بهويته القومية في داخل انسجام عالمي .

وبالطبع يصبح من مجالات الدرس الأدبي المقارن النظر في السمات العالمية للأدب ، أي سمات التجانس والتناغم بين الشعوب على أي مستوى من الدوائر ، وتلك الآثار الأدبية التي نبعا للأدباء المنتمين إلى عدة آداب قومية إذ إن هذه الأعمال الأدبية كانت بمثابة عامل توحيد وانسجام بين الشعوب في الفكر والذوق . وفي هذا الإطار عنى المقارنون دائماً بالوسائط الأدبية مثل الترجمات والرحالة والمهاجرين والصالونات الأدبية لأن هذه الوسائط تساعد في تفهم كل أمة لفكر الأمم الأخرى وقيمها وتقاليدها وأذواقها الجمالية .

ومن المعاني التي أعطيت لمصطلح الأدب العالمي أيضاً دراسة الروائع الأدبية من مختلف الآداب القومية . فهذه الروائع الأدبية أمثال المسرحيات الإغريقية ومسرحيات شكسبير وشعر عمر الخيام وروايات نجيب محفوظ وألف ليلة وليلة رواية الحرب والسلام ، أو بتعبير آخر « أفضل ما يعرف ويقدر في العالم » . فهذه الأعمال الأدبية قد حظيت بقبول عام بين معظم شعوب العالم . ولم يكن هذا القبول الواسع ليتحقق لو لم تشتمل هذه الأعمال في مجموعها على بذرة إنسانية عالمية تحسّ كل قارىء لها أيّا كان مكانه وزمانه . ومن ثم تصبح من مهمة الدرس الأدبي المقارن دراسة هذه الروائع العالمية دراسة منهجية مقارنة من حيث الشكل والمضمون .

وثمة معنى ثالث أعطاه المقارنون الجدد لهذا المصطلح وهو محاولة كتابة تاريخ عام لجميع آداب العالم كبيرها وصغيرها وبغض النظر عن اتساعها وأهميتها الجمالية أو التاريخية . وتمثل هذه الغاية مطمحاً هائلاً سعت الجمعية الدولية للأدب المقارن إلى تحقيقه في مشروع ضخم تعالج فيه الآداب القومية تباعاً وفقاً للمعايير الجغرافية واللغوية أو التتابع الزمني . غير أنه يلاحظ أن كل أدب قومي يعالج على حدة وليس بصورة تركيبية مع غيره من الآداب حتى نخرج بصورة واحدة متداخلة ومتشابكة للأدب الإنساني بعامة . وقد بدأت هذه المحاولة في إطار الآداب الأوربية على أمل امتدادها إلى بقية الآداب .

لعلنا نكون بهذا قد ألقينا قدراً كافياً من الضوء على مصطلح الأدب المقارن في خطوطه العريضة من حيث المنطلق والغاية واختلاف توجهاته

وفروعه . ويبقى الآن القاء الضوء على عدد من المجالات البارزة في الدرس الأدبي المقارن ، وتناولها بقدر أكبر من التفصيل . وطبيعي «أننا لا نستطيع تناول جميع المـوضوعـات التي يدرسهـا المقارن الأ،بي وإنمـا نكتفي بعدد محدود منها . وسنتبع كل مجال منها بدراسة تطبيقية تكون نموذجاً لمثل هذه الدراسة المقارنة .



الفصل الثاني

دراسة التأثير

ليس من المبالغة القول إن قضية التأثير ودراسته كانت المنطلق الأول وحجر الزاوية في الدرس الأدبي المقارن ذي المنظور التاريخي . ولم يكن تاريخ أدبي يؤرخ لأديب معين أو عمل أدبي بعينه أو أدب بكامله ، يخلو من الحديث عن تأثر الأديب أو العمل الأدبي أو الأدب بغيره سواء كان التأثير وافداً من منابع داخلية في نطاق الأدب ذاته أم كان التأثير وافداً من منابع أجنبية . فالأعمال الأدبية لا تنتج من فراغ أو في فراغ ؛ وإنما كل عمل أدبي في كل زمان ومكان ينتج ويتوجه فيما يمكن تسميته المحيط الأدبي . وهذا المحيط يشمل الأعراف والتقاليد الأدبية الموروثة ، والنقاد بآرائهم ونظرياتهم النقدية ، والجمهور الذي يتلقى هذا الخطاب الأدبي ، وما يدور على الساحة الأدبية من تيارات وحركات أدبية ، وما يثار من أفكار وجدالات فلسفية ، وما هو قائم من أوضاع اجتماعية واقتصادية وسياسية وكثير من العوامل الأخرى الداخلة في تكوين المحيط الأدبي الذي يظهر فيه النتاج الأدبي . ولا شك في أن الكثير من هذه العوامل تدخل في تشكيل العمل الأدبي شكلاً ومضموناً . والتأثير هو أحد العوامل البارزة في تكوين ما أسميناه المحيط الأدبي . ولما كانت مهمة مؤرخ الأدب تتركز في إعادة بناء هذا المحيط ومن خلاله يمكن تفسير العمل الأدبي ، كان من اللازم عليه أن يخص التأثير بجانب من عرضه التاريخي الأدبي .

وقد ألمحنا من قبل إلى أن تاريخ الأدب بعامة ودراسات التأثير بخاصة قد تعرضت لهجوم عنيف ولا سيما من قبل النقاد الجدد في الولايات المتحدة

الأمريكية . فهم يرون أن مؤرخ الأدب عندما يدرس تأثر العمل الأدبي بغيره يفتت العمل الأدبي إلى جزئيات يتناول بعضها في دراسة تأثر العمل في هذه الجزئية أو تلك ولا يتناول العمل الأدبي بكونه تشكيلاً فنياً متكاملاً ولا يعطي معناه ولا تتضح قيمته إلا بالنظر إليه في كليته وشموليته . وقد يكون هذا النقد صحيحاً في بعض الممارسات العملية ولكنه غير صحيح من حيث المبدأ إذ يمكن المؤرخ الأدب أن يركز دراسته على علاقة العمل بالمحيط الاجتماعي أو الاقتصادي أو السياسي أو بالتقاليد والأعراف الأدبية الموروثة أو بالتأثير الواقع على العمل الأدبي من الداخل أو من الخارج ، وفي الوقت ذاته يكون مدركاً وواعياً لدور العوامل الأخرى الداخلة في تكوين العمل الأدبي المدروس .

ومن هذه الانتقادات أيضاً أن دراسة التأثير قد دفعت الدارسين إلى اختيار أدباء وأعمال أدبية وآداب من الدرجة الثانية أو بعبارة أخرى تكون أقل شأناً من الطرف الآخر لمقارنة (المؤثر) ، ففي هذه الحالة يكون مجال الدراسة خصباً والمادة غزيرة والنتائج مضمونة . وربما كان هذا صحيحاً أيضاً في بعض الأحيان ؛ غير أنه لا يمكن في الواقع استثناء أي أديب أو أي عمل أدبي أو أي أدب بكامله صغيراً كان أم كبيراً من الوقوع تحت تأثير الآخرين . والفرق بين الصغير والكبير هو أن التأثير في الصغير يكون أكثر وضوحاً ويسهل اقتفاؤه منه في الكبير . ويحتاج تأثر الكبير بغيره إلى نظر متعمق وخيال واسع ليلحظ هذا التأثر .

ومنها أيضاً أن دراسة التأثير تتوقف عند مجرد إثبات التأثير وتتبعه وتسجيله . ومثل هذه الدراسات لا تفيدنا شيئاً ولا تزيدنا فهماً للعمل الأدبي سواء من ناحية المؤثر أو المتأثر ولا تزيدنا فهما للظاهرة الأدبية بعامة ، وإنما هي بمثابة معلومات مكدسة في تواريخ الأدب ، ولا قيمة لها إلا في إرضاء الغرور القومي ، وأن هذا الأديب أو ذاك الأدب كان أعلى شأناً من غيره لأن تأثيراته ممتدة ومتشعبة . والواقع هو أن هذا الانتقاد موجه أيضاً إلى بعض الممارسات العملية دون المبدأ النظري والمنهجي فالمفروض ألا يكتفي دارس التأثير برصد التأثير واقتفائه وإنما عليه أن يتابع الدراسة ليرى نتيجة هذا التأثير في بناء العمل الأدبي وماذا فعل الأديب بهذا الرافد الذي استقاه من الآخرين

وكيف وظفه في تشكيل نتاجه الأدبي إذ من النادر جداً أن نجد محاكاة حرفية بين أديبين أو عملين أدبيين .

أما الهجوم الأكبر من قبل النقاد الجدد على دراسات التأثير فكان مبنياً على ارتباط دراسة التأثير بمقولة كانت سائدة بين مؤرخي الأدب لفترة طويلة وبخاصة خلال القرن التاسع عشر وهي مقولة السببية الحتمية . فقد كان مؤرخو الأدب يرون أن جميع السمات الشكلية والمضمونية للعمل الأدبي يمكن أن ترد لعوامل خارجة عن العمل ذاته ، فإذا جمعنا هذه العوامل على سبيل الحصر ودرسناها أمكن تفسير العمل الأدبي تفسيراً كاملاً من جميع جوانبه . وقد هاجم النقاد الجدد هذه المقولة بعنف فهم يرون أن السببية الحتمية التي تقول إنه لولا العوامل، أ، ب، ج - (المحيط الأدبي) لما ظهر العمل الأدبي (س) على هذه الصورة شكلاً ومضموناً يمكن تطبيقها على العلوم الطبيعية ولا يمكن تطبيقها على الفن الأدبي ، ففي العلوم الطبيعية يمكن تعيين هذه العوامل على سبيل التحديد والحصر في حين لا يمكن حصر العوالم المؤثرة في تشكيل العمل الأدبي . ثم إنه في العلوم الطبيعية يمكن تجريب هذه العوامل مع تعديلها وتبديلها على الظاهرة الطبيعية في حين لا يمكن تجريب العوامل مع الظاهرة الفنية الأدبية . وأيضاً في حالة الظاهرة الطبيعية يمكن التنبؤ بما ستكون عليه إذا أثر فيها هذا العامل أو ذاك ، بينما لا يمكن التنبؤ بما ستكون عليه الظاهرة الفنية الأدبية مع توافر جميع العوامل الممكنة . بالإضافة إلى ذلك ، والأهم منه ، هو أن هذه المقولة تتناقض كلية مع القدرة الإبداعية والتخييلية لدى الأديب والتي تقع في صلب الابداع الأدبي وجوهره .

وللرد على هذا النقد لا بد من التمييز بين دور التأثير في عملية الانتاج الأدبي ودور التأثير في النتاج الأدبي ذاته . فدور التأثير في عملية الانتاج تدخل في نطاق الدراسة النفسية لعملية الإبداع الأدبي وهي دراسة متشابكة ومعقدة . أما دور التأثير في النتاج الأدبي ذاته فهو ظاهر ويمكن تلمسه وأظهاره . وفي دراسة التأثير لا يتعامل الدارس مع عملية الإبداع وإنما يكون تعامله مع النتاج الأدبي ذاته . وهنا يتعين على الدارس أن يرصد التأثير ويتتبعه بالوصف والتحليل . ولكن عليه في الوقت ذاته - وهنا الصعوبة - أن يحاول الإجابة عن

عدد من الأسئلة مثل : ما هي الجوانب التي لم يتأثر فيها العمل الأدبي أو الأديب بالعمل أو الأديب المؤثر ؟ كيف أعاد الأديب المتأثر صياغة من أخذه عن غيره من جديد ؟ هل ساعد ما أخذه الأديب عن غيره في الوصول إلى أسلوب أدبي جديد خاص به من حيث الشكل والمضمون؟ وبذلك تؤتى دراسة التأثير ثمرتها المرجوة وتكتسب قيمتها داخل إطار الدراسة الأدبية الجادة .

والآن ننتقل إلى التمييز بين نوعين من التأثير : تأثير في داخل الأدب القومي وتأثير وافد من الخارج . أما النوع الأول فيدخل في نطاق تاريخ الأدب القومي ويطلق على دراسة مثل هذا التأثير مصطلح « الموازنة » مثل الموازنة بين الحطيئة وزهير في تأثر الأول بالثاني من حيث الأسلوب الشعري أو الموازنة بين أحمد شوقي والمتنبي أو الموازنة بين الكاتب السعودي ابن خميس والعقاد في نطاق الأدب العربي . وهنا يتحرك الاثنان المؤثر والمتأثر في إطار محيط أدبي واحد ونظام لغوي واحد وهو من قبيل التنويع في وحدة . أدبية واحدة أما النوع الثاني وهو التأثير الوافد من أدب قومي آخر فيختص بدراسته الدرس الأدبي المقارن . فكل من المؤثر ـ نسميه الآن المرسل ـ والمتأثر ـ نسميه المستقبل ـ يدور في فلك مختلف عن الآخر ، وهو نتاج محيط أدبي مختلف عن المحيط الأدبي الذي أنتج الآخر . ومن ثم يكون هناك تمايز نوعي بينهما ، ورغم هذا التمايز النوعي بين المحيطين فقد تأثر أحدهما بالآخر واستوعب التأثير الغريب الوافد . وهنا تتطلب المسألة تفسيراً منهجياً في ضوء ما سبقت الإشارة إليه من أسئلة منهجية .

وثمة مبدأ آخر ينبغي التأكيد عليه في أية دراسة مقارنة عن التأثيرات المتبادلة بين الآداب القومية ، وهو أنه يجب ألا تنطلق دراسة التأثير من شعور قومي ضيق يحاول فيه الدارس تتبع تأثيرات أدبه القومي في الآداب الأخرى ، وألا يعطي المرسل أي فضل أو تفوق على المستقبل ؛ إذ لا يوجد أدب ـ بكونه أدباً ـ متفوق على أدب آخر ، ولا يوجد أدب متقدم في مقابل أدب بدائي وإنما لكل أدب قومي ولكل عمل أدبي قيمته الجمالية في إطار محيطه الأدبي ، وتقاس قيمته في إطار هذا المحيط . ثم إن التأثر ليس دليلاً على الشعور بالنقص في مقابل المرسل أو شعوراً بتفوق المرسل وإنما هو من باب

تبادل المنفعة الأدبية إذا جاز التعبير . ثم إن الهدف من دراسة التأثيـر ليس لخدمة هدف خارج عن العمل الأدبي ذاته وإنما الغايـة الأولى والأخيرة من دراسة التأثير هي القاء مزيد من الضوء على العمل الأدبي وتحليل بنيته الفنية وتفسير رموزه . فإذا أتينا إلى المناقشة المنهجية لدراسة التأثير دراسة مقارنة نجد أن كثرة التأثيرات المتبادلة بين الأداب الأوربية على مرّ العصور من جانب ووفرة دراسات التأثير المقارنة من ناحية أخرى قد أتاح الفرصة أمام منظري الأدب المقارن لتحليل أنواع التأثير وطرقه ومناهج دراسته . ولا يتسع المجال هنا بعرض هذه التحليلات التنظيرية والمنهجية بالتفصيل نظراً لضيق المساحة المتاحة وصعوبة التمثيل لها من الأدب العربي في ضوء الدراسات القليلة نسبياً التي ظهـرت حتى الآن عن التأثيـرات المتبادلـة بين الأدب العربي والآداب الأخرى . ولا نملك هنا سوى القاء نظرة عريضة على هذا التحليل النظري والمنهجي لقضية التأثير في الأدب المقارن .

من البدهي أن ثمة طرفين أو هويتين متمايزتين قومياً في عملية التأثير والتأثر ، نطلق على أحدهما المرسل ـ الذي ينبعث منه التأثير ـ والمستقبل أي الذي يتلقى التأثير . ويمكن أن تأخذ هذه العلاقة الصورة الآتية :

س ⟵ ص

ولا يكفي القول إن (س) قد أثر في (ص) وإنما لا بد من تحديد وجه التأثير وماهيته ، ومن ثم نعيد الصورة مرة أخرى على الوجه الآتي :

(س) أثر في (ص) من حيث (ع)

ويمكن أن تكون العلاقة بين س ، ص متمثلة في العلاقـة بين أديب وأديب ، أو بين أديب وعمل أدبي أو بين أدب وأدب ، ويمكن أن تأخذ صوراً أخرى .

وبالنسبة للرمـز (ع) يمكن أن يرمز لأية ناحية في بنية العمل الأدبي تتعلق بالشكل أو بـالمضمون مثـل تقنيات الشكـل من أوزان وقوالب ونـظم وأسلوب وصور ومضامين الموضوعات والأفكار والموقف من الحياة والـوجود بصورة عامة .

غير أن هذه المعادلة المبدئية الثلاثية الجوانب تأخذ أكثر من صورة ، وتتطلب كل واحدة منها تناولاً خاصة ، ونكتفي بذكر عدد قليل منها :

١ ـ التأثير الأدبي والتأثير غير الأدبي :

عندما نقول إن ثمة علاقة تأثير وتأثر بين توفيق الحكيم وبرنارد شو في مسرحية بيجماليون أو بين أحمد شوقي وشكسبير في مسرحية مجنون ليلى أو بين الشعر العربي والشعر الفارسي فإننا نتحدث هنا عن تأثير أدبي لأن طرفي العلاقة أعمال أدبية بالمعنى الخاص لكلمة أدب . أما عندما نقـول أن ثمة علاقة تأثير وتأثر بين رفاعة الطهطاوي والثقافة الفرنسية أو بين أنيس منصور والفلسفة الوجودية أو بين فرويد وقصص إحسان عبد القدوس فإننا نتحدث في هذه الحالة عن تأثير غير أدبي . ويرى بعض منظري الدرس الأدبي المقارن التركيز على التأثير الأدبي دون النوع الآخر من التأثير لأنـه في النوع الأول يتمثل المستقبل عملاً أو أعمالاً أدبية مشكلة فعلاً تشكيلاً فنياً . أما في النوع الثاني فإن هذه التأثيرات تكون بمثابة مادة أولية خام يقوم المستقبل بتشكيلها في عمل أدبي بقدرته الإبداعية .

٢ ـ التأثير المباشر والتأثير غير المباشر :

في كثير من الأحيان لا يكون المرسل والمستقبل في علاقة التأثير والتأثر على اتصال مباشر ، وإنما تتم العلاقة بينهما عن طريق « وسائط » أو « ناقلين » مثل المترجمين والمحللين والنقاد والباحثين والرحالة والكتب والصحف . يقول أحد منظري الأدب المقارن : « من أكثر المشكلات تعقيداً في دراسة التأثير الأدبي مشكلة التأثير المباشر وغير المباشر . فقد يدخل أحـد الكتاب تـأثير مؤلف أجنبي إلى تراث أدبه القومي . ثم ـ كما في حالة التراث البيروني في روسيا ـ يكون هذا التأثير في جانبه الأكبر من تأثير المؤلف الوطني ؛ غير أنه مع استمرار التراث الأجنبي قد يشريه رجـوع مؤلف وطني آخر إلى المؤلف الأجنبي من أجل مادة أو نغم أو صور فنية أو تأثيرات لم يـأخذهـا المؤلف الأول . » وفي هذا المثال المذكور كان الشاعر الروسي بوشكين قد نقل عن الشاعر الأنجليزي بايرون قالب الحكاية الشعرية وأدخلها إلى الأدب الروسي .

وبعد ذلك جاء الشاعر الروسي ميخائيل ليرمنتوف واستخدم الحكاية الشعرية البيرونية متأثراً في ذلك بالشاعر الروسي السابق بوشكين . ولكنه لم يكتف بذلك وإنما رجع بنفسه إلى شعر بايرون ذاته ليرى ماذا أخذ بوشكين وماذا ترك ، وبهذه الطريقة استطاع ليرمنتوف إثراء شعره .

٣ ـ التأثير والمحاكاة :

وهذه مسألة أخرى على جانب كبير من الأهمية في نطاق دراسات التأثير . فالنتيجة التي تخلص إليها علاقة التأثير بين المرسل والمستقبل ليست على درجة واحدة من حيث الكم والنوع . فهي تبدأ بالترجمة الحرفية التي يلتزم فيها المستقبل بالعمل الأصلي شكلاً ومضموناً ، وتتدرج إلى الاقتباس فالمحاكاة فالتأثير . فإذا كانت الترجمة الحرفية تقف في طرف علاقة التأثير والتأثر ويمكن قياسها كمّا ونوعاً فإن التأثير يقف في أقصى الطرف الآخر متداخلاً مع المحاكاة . ويميز بين التأثر والمحاكاة بأن التأثر لا يتوقف عند حدّ استعارة القوالب الشكلية الجامدة أو الصور والاستعارات والرموز ، وإنما التأثر عملية أكبر من ذلك بكثير . إنه عملية محاكاة غير واعية للعمل الأجنبي ، وفيها يحافظ المستقبل على قدرته الابداعية ، ويكون العمل المنتج عملاً إبداعياً بالضرورة . ولذلك يعدّ النظر في التأثير ورصده وتتبعه على جانب كبير من التعقيد والمخاطرة ، فهو شيء متخلل ومتمثل ومتداخل في ثنايا العمل الأدبي المتأثر . ومن ثم لا يكشف التأثير عن نفسه بطريقة واضحة ملموسة وإنما يتطلب اقتفاءً وتتبعاً في مظاهر مختلفة ، أي أنه لا يقاس بطريقة كمية وإنما يقاس بطريقة نوعية عن طريق التحليل المتعمق لبنية العمل الأدبي .

أما في حالة المحاكاة فإن الكاتب يتخلى عن الجانب الأكبر من قدرته الإبداعية للكاتب الذي يحاكيه أي أن العمل المنتج يكون نتيجة محاكاة واعية ، وفي الوقت نفسه لا يكون ملتزماً بالنص الأصلي مثل المترجم . ويتفرع عن المحاكاة بمعناها الواسع الاقتباس الذي يتراوح بين إعادة الصياغ المتجانسة لأحد الأعمال الأدبية الأجنبية والمحاولة التجارية لترويج عمل أدبي كبير من أدب أجنبي وجعله مستساغاً لدى جمهور القراء ، وتبنى الأسلوب أي يلجأ أديب إلى محاكاة أسلوب شاعر معين مثلما فعل الشاعر الروسي بوشكين

عندما استخدم الأسلوب الروسي القديم في صياغة مرثيته للشاعر الإنجليزي بايرون .

٤ ـ التأثير الإيجابي والتأثير السلبي :

يعرف أحد المقارنين الفرق بين التأثير الإيجابي والتأثير السلبي بقوله : « إذا قلنا إن العمل الأدبي (س) قد أثر تأثيراً إيجابياً في العمل الأدبي (ص) ، فهذا يعني أن (س) قد جذب (ص) ، وأن مؤلف (ص) قد قرأ (س) وأعجب به بدرجة دفعته إلى تأليف عمل أدبي يشابه (س) في ناحية من النواحي ، فربما شابهه في التقنية الشكلية أو الأسلوب أو الرموز أو الأفكار أو الموضوع . . . الخ وهذا هو ما يسميه المقارنون التأثير الإيجابي .

ولكن إذا قلنا إن (س) قد أثر تأثيراً سلبياً في (ص) فهذا يعني أن المرسل (س) لم يلق قبولاً لدى المستقبل (ص) ، وأن مؤلف (ص) لم ينجذب إلى (س) وأنه قرأه ولكنه وقف منه موقفاً معادياً بدرجة دفعته إلى تأليف عمل أدبي يناقض العمل الأصلي شكلاً ومضموناً بشكل ملحوظ وفي صورة انتقاد واضح للعمل (س) .

وهذا التأثير السلبي أكثر شيوعاً في داخل الأدب القومي منه في الأدب المقارن، وذلك عندما يثور الأبناء على الآباء والأجداد ، ويحاولون الخروج على التقاليد والأنماط الأدبية الموروثة . وكثيراً ما يكون هؤلاء الأبناء الثائرون قد احتكوا بثقافات أجنبية . وهذا الاحتكاك مع الثقافات الأجنبية يعطيهم الحافز إلى التغيير ويوفر لهم النماذج البديلة .

نكتفي بهذه السمات النظرية والمنهجية في دراسات التأثير . ونتبعها بدراسة تطبيقية مقارنة تكون بمثابة مثال لمثل هذا النوع من الدراسة .

من دراسات التأثير والتأثر

١ ـ جريمة قتل بين إليوت وعبد الصبور

٢ ـ أدب الشمعة بين منوجهري وأبي الفضل الميكالي

٣ ـ المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية



جريمة قتل
بيـــن
اليوت وعبد الصبور

عبد الحميد إبراهيم

أولاً : إليوت

حياتـــه :

ولـــد إليوت سنة ١٨٨٨ ، بولاية بوسطن ، وهو سليل أسرة هاجرت إلى أمـريكا ، وتميـزت بتقاليـدها الـدينيـة ، وقـدرتهـا على الأعمـال الإدارية . قضى ثمانية عشر عاماً يدرس بجامعـة واشنطون ، ثم التحق سنة ١٩٠٦ بجامعة هارڤارد ، فأخذ يعمل بجد حتى استطاع أن يحصل على الليسـانس في ثلاث سنوات ، ثم حصل على المـاجستيـر في السنـة الرابعة . وبعد أن التحق بالسوربون لمدة عام ، عاد إلى جامعـة هارڤـارد ، حيث أخذ يعد لنيـل درجة الـدكتوراه في الفلسفـة . ذهب إلى ألمانيـا قبل الحرب كأستاذ زائر ، وفي السنة نفسها التحق بجامعة أكسفورد لكي يدرس الفلسفـة . تزوج سنـة ١٩١٥ من سيدة لنـدنية ، وأخـذ يكتسب عيشـه من الدروس الخصوصية بمدارس لندن ، ثم التحق بالعمل بأحد البنوك . عمل مساعد رئيس تحرير مجلة Egoist في الفترة من سنة ١٩١٧ إلى سنة ١٩١٩ . أصـدر سنـة ١٩٢٢ قصيـدتـه الـطويلة الأرض الخـراب The Waste Land والمكونة من ٤٣٤ بيتاً ؛ وهي تتحدث عن استياء جيل ما بعد الحرب وعقم الحضارة المعاصرة . يعتبرها بعض النقاد المحافظين أمثال Megroz ، أكذوبة القرن ، ولا يتفق آخرون ـ أمثال H. N. Tomlinson مع بعض اتجاهاتهـا . ولكنها على الرغم من كـل ذلك تعتبـر حجر الـزاوية في الأدب العـالمي ،

وترجمت إلى معظم اللغات الحية . أسس سنة ١٩٢٢ مجلته « الميزان » The Criterion التي ظلت سبعة عشر عاماً وهي تمارس تأثيراً واسعاً على الأدب العالمي . ولأن المجلة لم تحقق دخلاً يكفي لصدورها ، فقد عمل محرراً أدبياً لمؤسسة Faber and Faber . أصبح سنة ١٩٢٧ مواطناً إنجليزياً . أخذ يبحث عن طريق جديد بعد قصيدته « الأرض الخراب » ، وأخيراً وجده ولخصّه في العبارة الآتية « كاثوليكي في العقيدة ، محافظ (كلاسيكي) في الأدب ، ملكي في السياسة » ، وأخذت أعماله الأدبية بعد ذلك تعكس انتماءه للكنيسة الإنجليزية . وأول عمل مسرحي له صدر سنة ١٩٣٥ ، وهو « جريمة قتل في الكاتدرائية » Murder in the Cathedral ، وتوالت مسرحياته بعد ذلك ، وحتى وفاته سنة ١٩٦٥ كتب خمس مسرحيات هي : « جريمة قتل في الكاتدرائية » ؛ « التئام شمل العائلة » ١٩٣٩ م The Family Reunion ؛ « حفلة كوكتيل » ١٩٥٠ م The Cocktail Party ؛ « كاتب الأسرار » The Confidential Clerk ؛ « السياسي العجوز » ١٩٥٨ م The Elder Statemman . توماس بيكيت .

ويهمنا هنا مسرحيته « جريمة قتل في الكاتدرائية » ؛ لأنها موضوع المقارنة مع مسرحية صلاح عبد الصبور : « مأساة الحّلاج » .

وتدور مسرحية إليوت حول شخصية « توماس بيكيت » Thomas Becket ، التي ينبغي أن نعرف شيئاً عن تاريخ حياته .

ولد بيكيت سنة ١١١٨ ، ودرس التعاليم الدينية في مدارس لندن وباريس ؛ فقد كان والده فرنسي المولد . ودرس أيضاً التشريع ، والقوانين المدنية في إيطاليا وفرنسا ، ولعب سنة ١١٥٢ م دوراً مهماً لكي يمنع الملك « ستيفن » من أن يتوج ابنه . وقد رفعه هذا في عين هنري ، الذي أصبح سنة ١١٥٤ م هنري الثاني ، فعينه كبير مستشاريه (رئيس الوزراء) ومعلماً لابنه « الأمير هنري » . وقد لعب دوره البارز في البلاط ، واكتسب ثقة الجميع ، وزار باريس سنة ١١٥٨ ليلعب دور الوساطة في تزويج الأمير هنري من ابنة « لويس » السابع ملك فرنسا . وقد نجحت وساطته وعاد بالأميرة معه . واشترك مع الملك هنري في حملة لتأديب «التولوز»، وقاد فرقة من الفرسان، وانتصر

في مبارزة فردية على فارس فرنسي مشهور ، وعين سنة ١١٦٣ م كبير أساقفة كاتدرائية « كانتربرى » ، وكان هذا بداية مرحلة جديدة ؛ فقد استن لنفسه قانوناً صارماً، وأصبح بيكيت، الذي كان يحيا حياة البلاط والترف. جاداً. وبدأت الخلافات بينه وبين هنري تزداد وتعكس الصراع بين سلطة الكنيسة والسلطة الدنيوية . وقد عارض الملك سنة ١١٦٣ ، بخصوص فرض الضرائب . وتعتبر هذه المعارضة الأولى من نوعها في تاريخ انجلترا . وحين اشتدت الأزمة بينهما ، اضطر سنة ١١٦٤ م للهرب إلى الخارج ، وظل في المنفى حتى عاد إلى منصبه سنة ١١٧٠ ، بعد أن نجحت مساعي الصلح بينه وبين الملك . ولكن الخلافات عادت من جديد ، وبلغت ذروتها في موضوع الأساقفة ، الذين عزلهم البابا من مناصبهم لأنهم اشتركوا في عملية تتويج الأمير هنري ، كخليفة على العرش ؛ فقد طلب الملك من بيكيت أن يعيدهم ولكن بيكيت احتج بأن هذا من سلطة البابا وليس من سلطته . وضاق الملك به ، ويقال إنه تفوه برغبته في الخلاص منه ، والتقط مجموعة من الفرسان هذه الرغبة ، وتوجهوا إلى بيكيت في الكاتدرائية ، وطلبوا منه أن يذعن لأوامر الملك ، وأن يعيد الأساقفة المعزولين ، فرفض من جديد ، فهددوه بالقتل ، ولكنه قال إنه يقدم نفسه فداء لحقوق الكنيسة ، وحذرهم من اللعنة التي ستحل عليهم ، إن هم أصابوا أحداً من شعبه بسوء . وأخيراً قتلوه داخل حرمه سنة ١١٧٠ م ، وهو يؤدي صلاة المساء ، وأصبحت بقعته مزاراً يؤمه الحجاج من كل مكان .

جريمة قتل :

وقد اتخذ إليوت هذه الأحداث التاريخية ، لكي يقيم مسرحيته لمناسبة أعياد كانتربري السنوية ، وكانت المسرحية من فصلين تتخللهما موعظة دينية . يبدأ الفصل الأول للجوقة (الكورس) يتنبئون بالمأساة التي ستقع، ثم يدخل بيكيت الكاتدرائية منتصراً ، ويبدأ تعرضه للإغواء ممثلاً في الشياطين الأربعة : الأول يمثل حياة الدعة والرفاهية التي كان يحياها في البلاط ، والثاني يمثل القوة ، والثالث يمثل المنفعة المباشرة ، أما الرابع فهو يمثل الرغبة في الاستشهاد والبحث عن الخلود . وكان واضحاً أن بيكيت قد طرد الشياطين الثلاثة ، أما الرابع والأخير

فقد كان أخطرهم ، ولا يتبين موقف بيكيت إزاءه ، هل انتصر عليه أو استجاب له ؟

أما الموعظة الدينية فهي تتحدث عن المغزى المسيحي وراء الاحتفالات بموت المسيح وبعثه في وقت واحد ، وتستعرض شهداء الكاتدرائية ، وتومىء إلى أن شهيداً آخر ربما يأتي في الطريق .

أما الفصل الثاني ، فيتم فيه اغتيال بيكيت ، بعد حوار بينه وبين فرسان الملك ، يصمم فيه بيكيت على أن يقدم نفسه شهيداً من شهداء كانتربرى .

التعليق :

وهذه المسرحية لا تعتبر من مسرحيات الشخصيات ، على الرغم من أن بطلها هو بيكيت ؛ فإنها لا تعني بتحديد ملامح البطل ، ولا بتحليل نفسيته ودوافعه ، كما هو الحال مع هاملت مثلاً ، ولكنها ترتكز على « الفكرة » التي اعتنقها البطل ، والتي هي وراء بواعثه .

والموضوع هنا ذو مستويات ؛ فقد يكون ـ ظاهرياً على الأقل ـ الصراع بين هنري وبيكيت ؛ وقد يكون الصراع بين السلطة الدينية والسلطة الزمنية ، الذي بلغ أشده فى العصور الوسطى ؛ وقد يكون هذا الصراع رمزاً لصراع أشد ، بين القوة الغاشمة والمعتقد الديني . ولكن كل هذا قد يكون خلفية لفكرة الاستشهاد التي سيطرت على توماس .

والبطل هنا ليس بيكيت فقط كما يخيل إلينا ؛ فإن الجوقة تلعب دوراً لا يقل عن دوره ، وهي تصاحب الأحداث ، وتتنبأ بالمأساة ، وتتحدث عن القدر .

ولعل البطل الرئيسي في هذه المسرحية هو القدر . وقد اعترف إليوت نفسه في أكثر من مناسبة ، أن هذه المسرحية ينقصها ما هو معروف في المسرحيات التقليدية من التسلسل المنطقي للأحداث ، نتيجة للبناء المعروف الذي يعتمد على الدافع ـ الفعل ـ النتيجة motive- act- result وأن المسرحية كلها معلقة بيد الله . وهذا ما يفسره قول بيكيت نفسه في المسرحية :

وما هي إلا هنيهة ، حتى يحلق الصقر الجائع ويرفرف ، ثم ينقض ،
منتهزاً فرصته . وسوف تكون النهاية هينة ، مباغتة ، وكأنها منحة الآله .

وينبغي ألا نقرأ هذه المسرحية ، كما نقرأ المسرحيات التقليدية ،وإلاّ سنجد فيها هبوطاً في الحدث وعدم ترابط للأفعال ، وسنجد أن الشخصيات غير مبررة بدرجة كافية وقد اقتنع بعض النقاد بهذه القراءة الظاهرية فحشد للمسرحية الكثير من أمثال هذه العيوب . ولكن ينبغي أن نقرأها من زاوية أن شكلها يتطابق مع موضوعها . وهنا يظهر تفرد إليوت ؛ فقد جعل المسرحية تبدو صورة للقدر ، وحشد لذلك كل طاقاته وفلسفته وقراءاته . وقد أفاد من الكورس الإغريقي ، الذي يرمز إلى حتمية القدر ، وأفاد من شكل المسرحيات الدينية المعروفة في العصور الوسطى ، وأفاد من التراجيديا الإغريقية ، وبنوع خاص أعمال أسخيلوس ، وأضاف إلى كل ذلك من عقائده وفنه ، ما جعل فيها الشكل يتلاحم مع المضمون ، فيجسدان معاً صورة القدر .

لقد ذكر إليوت في حديث إذاعي له ، وهو يعلق على روايات « تشارلز وليم » ، أن في حياة كل منا لحظات روحية لا يستطيع أن يعبر عنها بالكلمات . وقد سئل فيما إذا كان معنياً في رباعيته Four Quartets بالبحث عن إلهام روحي ، أجاب بأنه لم يكن مشغولاً بذلك أثناء الكتابة ؛ فقد كان يبحث عن « لغة مساوية لتجربة صغيرة كان يحس بها » . وحين تحدث عن « جون مارستون » ذكر أن في حياة كل منا لحظات غير عادية ، تنتابنا فجأة ، ثم تتضح في نفوسنا فجأة أيضاً ، وكأن شعاعاً من ضوء الشمس قد كشفها لنا ، وهو ما كان يسميه القدماء « القدر » ، وهي الكلمة التي أكسبتها المسيحية رهافة ، وقلت أهميتها في العصر الحديث أمام الضغوط النفسية والإقتصادية .

وقد اتخذ بعض النقاد من تعبير « شعاع من ضوء الشمس » A Shaft of Sunlight رمزاً لتلك اللحظات المتناثرة في مسرحية « جريمة قتل في الكاتدرائية » ؛ فالكورس مثلاً يحس بالمجهول ، ويحس بالقدر معلقاً بيد الله الذي يشكل ما لم يتشكل بعد . لقد انكشف لهم كل ذلك أمام شعاع من

ضوء الشمس : Destiny Waits in the hand of God, shaping the still unshapen:
I have seen these things in a shaft of sunlight.

وتكشف الناقدة « باتريشيا »[٢] عن نجاح إليوت في وقوعه على شكل يتلائم مع المضمون فتقول : « وقد تعمد إليوت ، عن قصد ، أن يضحي بما هو معروف عن بيكيت من حرارة وحيوية ونزعة ساخرة ، لكي يركز على مفهومه الديني للقديسين والشهداء . لقد كان إليوت معنياً بإظهار العلاقة بين الله والإنسان ، ليس في القرن الحادي عشر فحسب ، بل في القرن العشرين أيضاً . وهذا ما شكل نظرته نحو حياة بيكيت وموته . إن مسحة من الهواء الواهن تتحرك بين الأعمدة العتيقة فتخفي الأشكال الإنسانية ، وكذلك تبدو المسرحية فاترة وشفافة ، ومن النادر أن تجد عملاً فنياً كهذا ، يعبر شكله عن مضمونه . إن المسرحية نفسها من فصلين تتخللهما الموعظة الدينية ، تماماً كالكاتدرائية ، التي أسست على ثلاثة مستويات ، وللمسرحية مثل ما للكاتدرائية من وضوح في التصميم ، ومن العقد المتشابكة ، ومن الشكل المتماثل ، وقبل كل شيء من « الحتمية » التي تفرض عليك ، حين ندخل من باب « الكاتدرائية » الغربي والعظيم ، وحين تنظر إلى الأقواس المرتفعة في قاعة المصلين ، وحين تنظر إلى أماكن الجوقة « الكورس » حيث تتراقص الشموع أمام الهيكل المرتفع » .

وقد أكد الناقد « كارول . هـ . سميث »[٣] هذا الشكل الأصيل ، الذي يراه امتداداً وتطويراً لأفكار مسرحية قديمة ، تدور حول الشعائر الدينية ، وتتخذ من صلب المسيح وبعثه موضوعاً لها . ويبدو هذا واضحاً من التناظر الشديد ، بين شخصيتي الشهيد والمسيح باعتبار أن كلا منهما يمثل الضحية التي تقدم نفسها خلاصاً للبشرية . ويأخذ في شرح ذلك التناظر ، راجعاً إلى موعظة بيكيت ، التي تتخلل الفصلين ، والتي يقارن فيها بين نفسه وبين شخصية المسيح . ثم إن دخوله للمدينة يشبه دخول المسيح ، وكذلك شيطانه يشبه شيطان المسيح .

ومعظم النقاد يتفقون على الفكرة العامة للمسرحية ،وهي فكرة الاستشهاد

بالمعنى المسيحي القديم . ولكن الناقد « ماكوبى »[٤] له رأي آخر يقدمه من خلال تفسيره للشيطان الرابع ، فيقول « لماذا قال الشيطان الرابع لتوماس « أنت تعرف ولا تعرف ما الفعل وما المعاناة » . يبدو أن النقاد يميلون إلى أن هذا التعبير إنما هو سخرية من توماس . إنه يرد عليه جملته كما قال جونز ، أو نصيحته ترد ضده ، كما قال نيفيل كوجيل (وكان بيكيت قد قال تلك الجملة عن الجوقة) ؛ فهم يميلون إلى أن هذه العبارة من باب النقد اللاذع . فالشيطان يريد أن يبين لتوماس أن الفعل النزيه شيء مستحيل ، وأنه فوق طاقة النوع البشري ، حتى الشهادة نفسها لا تخلو من المصلحة الذاتية . ولكن هذا التفسير يبدو متعسفاً ؛ وربما كان من المستحيل على الممثل أن ينقل هذا المعنى ؛ فالإيقاع بطيء والخطبة طويلة ، لا تتناسب وهذا التفسير . إن القراءة الواعية تكشف عكس هذا المعنى ، وتثبت أن تكرار هذه الجملة ربما يلخص فحوى كلام الشيطان الرابع ؛ فهو لا يسخر بل يعلم ، ولا يهزأ بل يشجع ، تماماً كما كان توماس يشجع عجائز كانتر بري ، حين خاطبهن بهذه الجملة . حقاً إن في هذه الجملة سخرية ، ولكنها سخرية من نوع آخر ؛ إنها ليست سخرية لوم أو شك ، ولكنها سخرية من المعلم الذي يصبح الآن تلميذاً . وحين ألقى توماس لأول مرة بهذه الجملة ، كان هناك نوع من التعالي والسخرية من العجائز ، اللاتي يدركن بفطرتهن، ما لم يستطعن التعبير عنه بطريقة دقيقة . والآن فإن المعلم الساخر « توماس » يعبر بطريقة دقيقة ، عما لا يستطيع أن يدركه بفطرته . إنه يعرف ولا يعرف ؛ يعرف ما لا يعرفه العجائز ، ولا يعرف ما عرفنه . إن الشيطان يطلب منه أن يواجه بواعثه بكل ما فيها من قبح ، ثم يتطهر منها . إنه يضع أمامه وحشية رغباته بصورة عارية . . . وهناك ما يكفي ليبين لنا أن الشيطان الرابع يمثل الشيطان نفسه ، فهو يقول « أنا أستطيع أن أقدم ما ترغب فيه ، وأسألك ما الذي يجب أن تعطيه » . إنه هنا يتحدث بلغة « مفيستو فوليس » أمام « فاوست » . وفي حين يمثل الشياطين الثلاثة كائنات حية ، صورت بطريقة شخصية ، كان الشيطان الرابع شيئاً خارقاً ، يثير مسحة من الرعب والإغراء في آن . ويبدو أن إليوت قد ركز على فكرة أن الشيطان خادم الرب ؛ وهي فكرة يهودية أكثر منها مسيحية . وقد فرض هذا على توماس شيئاً من الاشمئزاز ، يمكن أن يعتبر

اشمئـزازاً ذاتياً ، فجعـل الشيطان يغـريـه بـأفكـاره التي لم يكن يـرغب في معرفتها ، أو في بيان كنهها ، أو أيها يمكن أن يقبل ، وأيها يمكن أن يرفض . لقد أمسك الشيطان الرابع بحقيقة الموقف ، التي لم يدركها الثلاثة الآخرون ، الذين ظنوا بسذاجة أن توماس يمكن أن يعرى . ومن ثم فإن تـوماس حين عرف العبثية وقع في اليأس ، وشك في إمكان التسويغات البشرية ، وصاح : « ألا أستطيع أن أمارس أو أعاني بدون هلاك ؟ » . إن الشيطان يذكره بالتحليل الذي قدمه توماس نفسه عن معنى الممارسة والمعاناة . إن الاعتراف بالذنب يجب أن يسبق الخلاص ، وإن يأس توماس يتطابق مع يـأس الجوقـة فيما بعد . إن توماس لا يزال متطلعاً ، لأنه يظن أن قدره بيده . . . إن الاقتناع بالعجز يصـاحب الاقتناع بـالذنب ؛ وهـذا العجز يمكـثـل القاعـدة الأساسيـة للتجربة الحقيقة الصادرة من الارادة الحرة ، التي تتطابق مع الخطة الحتمية للإله . تلك هي الرسالة التي أراد أن يبلغها الشيطان الرابع . وحين أفضى بها أعتبر رسول الرب ، وأثار الرحمة والسلام ، أكثر مما أثار الشر، أو على وجه الدقة هو الشيطان الذي يخدم الرب ، والذي يستخدم الإغراء لكي يوقظ في الانسان المعرفة بطبيعته الخاصة .

التـــرجمة :

وقد ترجم صلاح عبد الصبور هذه المسرحية تحت عنوان « جريمة قتل في الكاتدرائية » (من المسرح العالمي ـ يناير سنة ١٩٨٢ م) . والوقوف عند الترجمة مهم في ميدان الأدب المقارن ؛ فإن أخطاء المترجم ، إن وجدت ، ذات دلالة تكشف عن مدى التأثير بين الجانبين ، ومـا إذا كان الأخير قد نقل عن الأول حرفياً أو أنه تأثر بالروح العام .

وصلاح عبد الصبور متفهم لإليوت ، ويستطيع أن يدرك مرامية ، وأن يلتقط إشاراته ، فهو شاعر مثله ، وهما يتراسلان بلغة يدركانها تماماً . وهذا هو اليسر وراء توفيق عبد الصبور في تلك الترجمـة ، وبخاصـة في صياغـة إشاراته ، على الرغم من التباعد بين اللغتين ، حيث تنتمي كل منهمـا إلى ثقافة تختلف عن الأخرى . والأمثلة على نجاح عبد الصبور في هذا الجانب أكثر من أن تحصى ، يكفي أن نشير إلى مثال واحد .

يقول إليوت :

What a way to talk at such a juncture !
You are foolish, immodest and babbling women.
Do you not know that the good Archbishop
Is likely to arrive at any moment?
The crowds in the streets will be cheering and cheering,
You go on croaking like frogs in the treetops:
But frogs at least can be cooked and eaten.
Whatver you are afraid of, in your craven apprechension,
Let me ask you at the least to put on pleasant faces,
And give a hearty welcome To our good Archbishop.

وقد حرص عبد الصبور على روح هذا الأسلوب الذي يبدو سهلاً عادياً ومحتفظا في الوقت نفسه بالطابع الشعري . فترجمها كالاتي :

يا لها من طريقة في الحديث في مثل هذا الوقت الحرج ! إنكن نسوة حمقاوات ، ثرثارات ، بلا حياء . هل تعلمن أن كبير الأساقفة الطيب قد يصل في أية لحظة ، وأن الجموع في الشوارع ستهلل وتهلل ، بينما أنتن ترسلن النقيق كالضفادع في قمم الأشجار ؟ ولكن الضفادع - على الأقل - قد تطبخ وتؤكل . مهما يكن ما تخفن منه وفقاً لإدراككن الخائر فإني أسألكن على الأقل أن تبدين وجوها مبتهجة ، وأن ترحبن من قلوبكن بكبير الأساقفة الطيب

ومع ذلك ، فقد كانت هناك تحريفات في الترجمة ، يرجع معظمها إلى النقل الحرفي من القاموس ، دون استشارة أية تفسيرات أو شروح للمسرحية .

يقول إليوت :

had fair crossing, found at Sandwich
Broc, Warenne, and the Sheriff of Kent,
Those who had sworn to have my head from me

وقد ترجمها عبد الصبور كالاتي :

وعبرت البحر سالماً ، ووجدت في صاندويتش
وبروك ، ووارن ، وشريف كنت
قوماً أقسموا أن ينزعوا رأسي عن جسدي

وأظن أن الترجمة تكون أدق ، لو كانت :

وعبرت البحر سالماً فوجدت في « صاندويتش »
بروك ، ووارن ، وشريف كنت
هؤلاء الذين تعاهدوا على أن يفصلوا رأسي عن جسدي .

ثانياً : صلاح عبد الصبور

حياتـــه :

ولد عبد الصبور سنة ١٩٣١ ، بمحافظة الشـرقية بمصـر ، وتخرج من قسم اللغة العربية ، بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة ، عمل أولاً بوزارة التربية والتعليم ، ثم انتقل إلى الصحافة ، فعمل محرراً بروز اليوسف ، وأسهم في الكتـابة لكثيـر من الصحف المصريـة والعربيـة ، من أهمها : الآداب ـ روز اليـوسف ـ صباح الخيـر ـ الشعب ـ المسـاء ـ الكـاتب ـ المجلة ـ الأهـرام ـ الدوحة .

إشترك في كثير من الأعمال الحكومية ، كان في آخـرها رئيسـاً للهيئة المصرية العامة للكتاب ، وتوفي سنة ١٩٨١ .

أصدر ستة دواوين ، واثني عشر كتاباً ، وأربعة أعمال مترجمة وكثيراً من المقالات .

أصدر أيضاً خمس مسرحيات شعرية هي : مأساة الحلاج (١٩٦٤ م) ، مســافـر ليــل (١٩٦٩ م) ، الأميـرة تنتــظر (١٩٧٠) ، ليلى والمجنــون (١٩٧٠) ، بعد أن يموت الملك (١٩٧٣) .

الحـــلاج :

أما مأساة الحلاج ـ موضوع الدراسة ـ فهي تدور حول الحسين بن منصور الحلاج ، الذي ولـد في منتصف القرن الثالث الهجـري (٨٥٨ م)بفارس ، وعاش فترة في دير ، ثم ذهب إلى مكة ، ثم عاش في بغداد حتى صلبه سنة ٣٠٩ هـ ـ (٩٢٢ م) بتهمة الزندقة .

والقارىء لكتاب « أخبار الحلاج » يكتشف شخصية غير سوية ، تظهر

عليه سمات المرض النفسي والعصبي : « ثم زعق ثلاث زعقات وسقط وسال الدم من حلقه » ص ١٧ « وكانت عيناه في خلال الكلام تقطران دماً » ص ٢٤ « ثم بكى حتى أخذ أهل السوق في البكاء ، فلما بكوا عاد ضاحكاً وكاد يقهقه ، ثم أخذ في الصياح صيحات متواليات مزعجات » ص ٥٤ « فإذا به جالس على صخرة والعرق يسيل منه ، وقد ابتلت الصخرة من عرقه » ص ١٠٤ .

وتظهره تلك الأخبار ساعياً نحو الموت ، لا من أجل قضية فكرية أو سياسية ، وإنما لكي ينال عطف العامة وخلود الذكر . « وكيف أنت يا إبراهيم حين تراني ، وقد صلبت وقتلت وأحرقت ، وذلك أسعد يوم في أيام عمري جمعيه » ص ١٥ . « حضرت الحلاج يوم وقعته ، فأتى به مسلسلاً مقيداً وهو يتبختر في قيده وهو يضحك » ص ٣٤ . « فاجتمع عليه خلق كثير فمنهم محب ، ومنهم منكر ، فقال : اعلموا أن الله تعالى أباح لكم دمي فاقتلوني . . . فاقتلوني تؤجروا وأستريح . . . ليس في الدنيا للمسلمين شغل أهم من قتلي » ص ٧٥ . « قدم الحلاج للقتل وهو يضحك ، فقلت : يا سيدي ، ما هذا الحال ؟ قال : دلال الجمال ، الجالب إليه أهل الوصال » ص ١٢٣ .

وتبدو شطحاته غامضة ، ويخيل لي أنه كان يتعمد ذلك لكي يثير فضول العامة ، وحين كانوا يسألونه عن مغزاها كان ينهرهم ويقول إنها فوق إدراكهم . وتحمل شطحاته تجذيفاً ، كان يثير علماء الشريعة ، الذين يجدون فيه خروجاً على حدود الدين . ومن ذلك :

« جنوني لك تقديس وظني فيك تهويس »

(ص ٢٩)

« يا ولدي ، ستر الله عنك ظاهر الشريعة ، وكشف لك حقيقة الكفر ، فإن ظاهر الشريعة كفر خفي ، وحقيقة الكفر معرفة جلية . . . وإياك والتوحيد » (ص ٦٢) ، ثم احمرت وجنتاه وقال : أقول لك مجملاً ؟ قلت بلى . فقال : من زعم أنه يوحد الله فقد أشرك » (ص ٧٤) . « ففي دين الصليب يكون

موتى . ولا البطحا أريد ولا المدينة » (ص ٨٢) « كفرت بدين الله والكفر واجب . . . لدي وعند المسلمين قبيح » (ص ٩٩) .

وكل هذا يفسر موقف القدماء من ابن الحلاج ؛ فقد اعتبروه ملحداً زنديقاً ، من أصحاب نظرية « وحدة الوجود » ، واتهموه بالشعوذة والتدجيل ، ونسبه الجنيد « إلى السحر والشعوذة والنيرنج » (ص ٩٢) .

التصوف الإسلامي :

إن الناظر في الفكر الإسلامي يتبين نوعين من التصوف ، يختلفان باختلاف مفهوم العلاقة بين عالم الأمر (الله) وبين عالم الخلق (الإنسان) .

فالنوع الأول يلغي « الاثنينية » ، ويجعل العالمين عالماً واحداً ؛ فقد حل الله في الوجود ، فليس هناك إلا حقيقة واحدة ، أو كما يقول الدكتور أبو العلا عفيفي عن ابن عربي « فليس في الوجود في نظره إلا حقيقة واحدة ، إذا نظرنا إليها من جهته سميناها حقاً وفاعلاً ، وإذا نظرنا إليها من جهة أخرى سميناها خلقاً وقابلاً ومخلوقاً » (فصوص الحكم ص ٨٠ ـ التعليق) .

أما النوع الآخر ، فهو يحتفظ لكل عالم باستقلاليته ، ولكن تبقى بينهما صلة من نوع ما ، تسمى وحدة المشاهدة . وهذا النوع لا يؤمن بفكرة الفناء في الله ، وطرح التكاليف والمسئولية . إنه يؤمن بالبقاء ، وحين وصل النبي ﷺ في معراجه إلى المقام الأعلى ، لم يفن فيه ، بل عاد ليكمل الرسالة . وكذلك كان السلف الصالح يؤمنون بوحدة الشهود ، ويحسون بالله في كل شيء ، ولكنهم لا يلغون عالم البشرية .

ويشير نيكلسون إلى هذين النوعين فيقول : « ولكن للفناء عند متصوفه المسلمين ناحيتين : ناحية سالبة ؛ وهي التي تكلم فيها في القرن الثالث الهجري أبو يزيد البسطامي الفارسي المعروف ؛ وناحية موجبة وهي التي تكلم فيها أبو سعيد الخراز ، وتكلم فيها من بعده الصوفية المنمسكون بظاهر الشرع . وأعني بالجانب الإيجابي من الفناء ما يسميه الصوفية بالبقاء ؛ فكأن الغاية الصوفية عندهم ليست هي الفناء عن النفس وأوصافها ، بل البقاء بالله وأوصافه » . (في التصوف الإسلامي ص ١١٨)

والنوع الأول من التصوف (وحدة الوجـود) غريب عن البيئة ، وعن المفهوم الإسلامي للعلاقة بين الله والإنسان ، فهو قد يعود إلى أفكار مسيحية عن اتحاد الناسوت واللاهوت ، أو إلى تأثيرات هندية ويونـانية « في التصـوف الإسلامي ص ١٠٤ » أو إلى تأثيرات الكتابات الهلينية المتأخرة ، المتأثرة بالفلسفة الهرميسية (فصوص الحكم ص ١٩٣ ـ التعليق) .

وهذا هو السبب في أن القدماء ، الذين يمثلون الفكر الإسلامي ، قد وقفوا موقفاً معادياً لأصحاب وحدة الوجود . يقول ابن تيمية « وهؤلاء يجعلون سبحانه وتعالى موجوداً في نفس الأصنام وحالاً بها ، فإنهم لا يريدون بظهوره وتجليه في المخلوقات ، أنها أدلة عليه وآيات له ، بل يريدون أنه سبحانـه وتعالى ظهر فيها وتجلى فيها ، ويشبهون ذلك بظهور الماء في الصوفة ، والزبد في اللبن ، والزيت في الزيتـون ، والدهن في السمسم، ونحـــو ذلك ممـا يقتضي حلول نفس ذاته في مخلوقاته ، أو اتحاده فيها ، فيقولون في جميع المخلوقات ، نظير ما قالته النصارى في المسيح خاصة » . (تفسير سورة النور ص ١١٠) . والغزالي يحكم بأن الـواجب قتلهم ، وتطهيـر الأرض منهم ، وسفك دمائهم (فضائح الباطنية ص ١٥٦) وابن القيم يراهم أعظم الناس كفراً (مدارج السالكين ٣/٢٦٥) .

مأساة الحلاج :

ولم يختر إليوت شخصية بيكيت عبثاً ؛ فأي زائر لكاتدرائية كانتربرى يدرك للوهلة الأولى أن هذه الشخصية جزء رئيسي من تاريخها ، يتمثل في الأمـاكن التي عاش فيهـا ، وقصته المسجلة صـوتياً ، والصـور ، والكتب ، والأشياء التذكارية . لقد أصبح بيكيت ـ كمـا أراد ـ شهيداً آخـر في سلسلة الشهداء ، أو كما قال القس الثالث ، وهو ينهي المسرحية « فالحمد الله الذي قـد وهبنا شهيـداً آخر من شهـداء كانتـر برى » . والكـاتدرائيـة في الكنيسـة الإنجليـزية كـالأزهر الشـريف في مصر ؛ فـالحديث عنهـا ـ من خـلال أهم شهدائها ـ هو حديث عن تاريخ الكنيسة الإنجليزية وتفسيرها لموت المسيح وبعثه ؛ ذلك التفسير الذي لخصه بيكيت في الموعظة الدينية ، التي تخللت الفصلين . وكل هذا في الوقت نفسه يعكس عقيدة إليوت ونظرته للوجود منذ

أعلن انتماءه للكنيسة الإنجليزية في بيانه الشهير . فاختياره إذن لبيكيت ليس عبثاً ، بل يعكس موقفاً وتاريخاً .

فهل كان اختيار عبد الصبور لشخصية « الحلاج » اختياراً مقصوداً ، لكي يجمل فلسفة التراث العربي الإسلامي ويعكس موقف المؤلف من هذا التراث ؟

يذكر عبد الصبور أن لمقال ماسينيون عن « المنحنى الشخصي في حياة الحلاج » ولكتاب « أخبار الحلاج » الذي حققه ماسينيون ، وعلق عليه بول كراوس ، أكبر الأثر في لفته « إلى سيرة هذا المجاهد الروحي العظيم » كما يصفه (أنظر تذييل « المسرحية ») . وأضيف الآن أن « جريمة قتل في الكاتدرائية » ، هي التي أوحت إليه بهذا التفسير الغريب لشخصية الحلاج .

وصلة عبد الصبور بمسرحية إليوت صلة مؤكدة ؛ فقد تحدث عنها في تذييل مسرحية « مسافر ليل » حديث إعجاب فقال : « بل إن في ظلال المؤلف الواحد ألواناً من الاختلاف ، كما هو الشأن في إليوت ؛ فإن « جريمة قتل في الكاتدرائية » مسرحية مكثفة ، غنية بالإيقاعات ، جليلة بشخصياتها المنمذجة ، بل هي عودة بالمسرح إلى حالته الأولى ، كطقوس كلامية مصاحبة للطقوس الحركية ، بينما يحاول إليوت في مسرحياته التالية ، وبخاصة « حفلة الكوكتيل » وما بعدها ، أن يجعل من الشاعرية إطاراً مهماً للعمل الفني ، مع قدر قليل من الإيقاعات يهب اللغة نفحة من السمو تخفى أحياناً حتى ليخفى على المتفرج أنه يسمع شعراً . ثم نقل هذه المسرحية إلى اللغة العربية ، وظهرت بعد وفاته في سلسلة « من المسرح العالمي » يناير سنة ١٩٨٢ . وكان قبل ذلك قد ترجم أيضاً « حفلة الكوكتيل » (١٩٦٤ م) .

كتب عبد الصبور « مأساة الحلاج » في فصلين ، الفصل الأول بعنوان « الكلمة » ، وقد ألقى الحلاج بخرقة الصوفية ، وخرج إلى الناس يعظهم ويحرضهم ، وجعل يفسر الصوفية « تفسيراً إيجابياً ، يقترب إلى « الفكر الإسلامي » الذي يعني بأن نحقق فينا أسماء الله الحسنى :

« الله قوي يا أبناء الله
كونوا مثله
الله فعول يا أبناء الله
كونوا مثله » .

وينتهي هذا الفصل بموعظة للحلاج ، كشف فيها عن موقفه الإيجابي ، المتمثل في انحيازه للجموع ، ضد السلطة والحكام . وقد ظهرت الموعظة في أسلوب أقرب إلى أسلوب المواعظ الدينية القديمة . وكل هذا يشبه إلى حد ما موعظة بيكيت ، التي تخللت الفصلين ، والتي تحدث فيها عن تفسيره لموت المسيح وبعثه بأسلوب شبيه بأساليب الوعظ الكنسي .

أما الفصل الثاني فقد كان بعنوان « الموت » . وأبرز ما فيه تلك المحاكمة ، التي جرت بطريقة ساحرة تذكر بالمسرحيات الكلاسيكية . ويدور فيه الصراع بين قوتين إحداهما يمثلها القاضي أبو عمرو الذي يحاول أن يستثير العامة ، ويحرضهم على الحلاج :

والآن . . . امضوا ، وامشوا في الأسواق
طوفوا بالساحات بالحانات
وقفوا في منعطفات الطرقات
لتقولوا ما شهدت أعينكم
قد كان حديث الحلاج عن الفقر قناعاً يخفي كفره .

(ص ٢٠٣)

أما الأخرى فيمثلها القاضي ابن سريج ، الذي يكشف حقيقة المحكمة ، وأنها تريد أن تشوه صورة الحلاج أمام العامة لكي تحد من تأثيره ، فيقول :

« بل هذا مكر خادع
فلقد أحكمتم حبل الموت
لكن خفتم أن تحيا ذكراه
فأردتم أن تمحوها
بل خفتم سخط العامة ممن أسمع أصواتهم من هذا المجلس
فأردتم أن تعطوه لهم مسفوك الدم
مسفوك السمعة والإسم » .

(ص ١٩٢)

وانخدع الجمهور بهذه الحيلة واشتركوا في قتل الحلاج :

« قالوا : صيحوا زنديق كافر

صحنا : زنديق . . . كافر

قالوا : صيحوا فليقتل ، إنا نحمل دمه في رقبتنا فليقتل ، إنا نحمل دمه في رقبتنا » . (ص ١٦)

والفصل الثاني في مسرحية إليوت عن استشهاد بيكيت تسيطر عليه أيضاً قوتان ؛ عساكر الملك الذين يحاولون بعد قتلهم لبيكيت أن يبرروا فعلتهم أمام الجمهور ، وأن يشوهوا دوافع بيكيت ، وأنه أراد أن يتبنى سلطة فوق سلطة ملكهم ، بل ذهب إلى أن السلطة الدينية لا تتفق مع السلطة الزمنية . يقول أحدهم :

« لعلكم تتفقون معي أن مثل هذا التدخل من كبير الأساقفة يثير مشاعر أناس بسطاء مثلنا . إننا نقرأ في وجوهكم أنكم تحبذون فعلتنا . لقد خدمنا مصالحكم ، إننا نستحق رضاكم ، وإذا كانت هناك جريرة ما فأنتم شركاؤنا فيها »[٥] .

أما القوة الأخرى فهم القساوسة الذين أخذوا يمجدون بيكيت ويقدرون تضحيته . يقول أحدهم :

« إن الكنيسة سوف تقوي بهذه التضحية وتتغلب على أعدائها ، وتصبح قوية محصنة ، ما دام الرجال يضحون من أجلها »[٦] .

ولكن إليوت لا يتحدث عن موقف إيجابي للنظارة . غير أن الناقد دافيد . أ . جونز تحت عنوان The temptation of the audience يذكر أن حديث القتلة أمام النظارة ليس مقحماً كما يظن البعض ، بل هو يمثل إغراء لهم ، مساوياً للإغراء الذي تعرض له بيكيت من الشياطين . إنهم يحاولون أن يشوهوا تضحيته ، ويستخدمون ببراعة ـ وبلغة لا تنفق وقرنهم الثاني عشر ـ أساليب السياسة الحديثة ، لكي يجعلوهم يتقبلون فعلتهم ويشعروهم بالمشاركة في الجريمة . ولكن المسرحية لم تنته عندما طلبوا منهم أن ينصرفوا إلى بيوتهم امنين . لقد اكتسب النظارة شيئاً وأحسوا بشعور مخالف تماماً لما أراده القتلة . إن ما اكتسبوه هو شيء روحي أكبر منه شيئاً سياسياً ، وكان ذلك بفضل معاناة توماس . لقد دخل القساوسة وساعدوهم على أن يستردوا حالة

الاستشهاد . إن ما لاحظه توماس من قبل عن حالة الحزن والبهجة التي تأتي نتيجة استشهاد القديسين ، والتي هي واضحة في ذكرى ميلاد السيد المسيح وآلامه ، تلك الحالة قد تحققت كاملة في حالة استشهاد توماس أيضاً .

« نحمدك على نعمتك ، بأن جعلت الدم يسيل فداء للناس . نحمدك من أجل دماء الشهداء والقديسين ، التي سوف تثرى الأرض ، وتزيد البقع المقدسة . نحمدك من أجل قديس قد وهبته لنا ، أو شهيد قدم دمه فداء لدم المسيح »[٧] .

فمسرحية إليوت قد انتهت نهاية تفاؤلية ، نحس فيها أن رسالة الشهيد قد بلغت للآخرين ، بينما انتهت مسرحية عبد الصبور نهاية متشائمة . فبعد أن استجابت العامة لإغراء القضاة ، وصاحوا في الحلاج بأنه كافر يجب قتله ، خرجوا « في خطى متباطئة ذليلة » كما يقول .

التعليـــق :

واضـح أن شخصية « الحـلاج » التي خلقها عبـد الصبـور تختلف عن شخصيته التاريخية ؛ فقد رأيناه في الأخبار التاريخية غامضاً ، سلبياً ، عصبياً ، لا يتحمس لشيء ما ، بينما هو عند عبد الصبور إيجابي ، يحرض العامة ، ويقف ضـد الحكام ، ويـدافع عن الفقـراء والمظلومين والجـوعى ، وبجمع الأنصار .

ماذا نقموا مني ؟
أترى نقموا مني أن أتحدث في خلصائي
وأقول لهم إن الوالي قلب الأمة
هل تصلح إلا بصلاحه
فإذا وليتم لا تنسوا أن تضعوا خمر السلطة في أكواب العدل ؟

(ص ٤٥)

وقد أحس عبد الصبور بهذا التبـاعد عن الشخصيـة التاريخيـة ، فراح يلتمس المعاذير ، فيقول في التذييل :

« والإشارة لدوره الإجتماعي نجدهـا في المراجـع العربيـة القديمـة .

فالإصطخري يقول إنه استمال جماعة من الوزراء وطبقات من حاشية السلطان وأمراء الأنصار وملوك العراق والجزيرة وما والاها ، استمالهم لماذا ؟ لا يحدثنا الإصطخري ولكن أضواء أخرى تلقي على طبيعة هذه الاستمالة، مثل تأكيد الحجوى في كتابه « كشف المحجوب » أنه رأى بالعراق بعد ما يزيد قليلاً عن مائة سنة من موت الحلاج طائفة تسمى نفسها الحلاجية . وهذا أو أقرب منه ما يحدثنا به أبو العلاء المعري في « الغفران » من أن هناك قوماً في بغداد ينتظرون خروج الحلاج ، ويقفون بحيث صلب على دجلة يتوقعون عودته . وقد مات المعري بعد صلب الحلاج بمائة وأربعين عاماً . فما لا شك فيه إذن أن الحلاج كان مشغولاً بقضايا مجتمعه . وقد رجحت أن الدولة لم تقف ضده هذه الوقفة إلا عقاباً على هذا الفكر الإجتماعي » .

هذا كل ما أورده عبد الصبور عن الدور الإجتماعي للحلاج . وهو غير كاف لتبرير دوره الإجتماعي . إن المصادر القديمة تتحدث عن استمالته لبعض المريدين ، وقد تحدثت هذه المصادر حقاً عن طبيعة هذه الاستمالة فإذا هي من ذلك النوع الذي كان شائعاً في العصور القديمة . والمتمثل في الطرق الصوفية ومن خلال الشطحات الغامضة التي كانت تؤثر على العامة ، أما موقف الدولة فقد كان تطبيقاً لحكم الشرع ، الذي يأمر بقتل الكافر . وواضح من أخبار الحلاج التي ذكرنا طرفاً منها ، أنه خارج على التعاليم الإسلامية ، رافض لظاهر الشرع .

شيء واحد يتفق فيه عبد الصبور مع الأخبار التاريخية ، وهو رغبة الحلاج الملحة في الاستشهاد . وقد ذكرنا من قبل طرفاً من تلك الأخبار يكشف عن سعادة الحلاج بقتله ، وعن دعوة الناس لكي يقتلوه ، وأن هذا شيء واجب على المسلمين .

وهذا الجانب واضح في مسرحية الحلاج ، في أكثر من موضع . فمثلاً يقول مقدم مجموعة الصوفية عن الحلاج :

كان يقول :
إذا غسلت بالدماء هامتي وأغصني
فقد توضأت وضوء الأنبياء

كان يريد أن يموت ، كي يعود للسماء
كأنه طفل سماوي شريد
قد ضل عن أبيه في متاهة السماء .

(ص)

وكان يقول :
كأن من يقتلني محقق مشيئتي
ومنفذ إرادة الرحمن
لأنه يصوغ من تراب رجل فان
أسطورة وحكمة وفكرة
كان يقول إن من يقتلني سيدخل الجنان
لأنه بسيفه أتم الدورة »

(ص)

فلم التفت عبد الصبور إلى هذا الجانب فقط من الشخصية التاريخية ؟ هنا يظهر تأثير إليوت بوضوح ؛ فإن بيكيت كان يسعى نحو الاستشهاد بالحاج . تستطيع أن نكتشف ذلك في أكثر من موضع من المسرحية[٨] ، فمثلاً يتحدث أحد الفرسان عن رغبة بيكيت في الموت ، وأنه تفوه بذلك وهو في فرنسا ، فذكر أمام كثير من شهود العيان أنه يرغب في السفر إلى إنجلترا لكي يقتل ، وأنه استخدم كل وسيلة للاستشارة . وقد أتيحت له فرص النجاة فلم يهتم بها . ويختم حديثه مخاطباً الجمهور « وبناء على كل تلك الحقائق التي قدمتها ، لا تترددوا في الحكم بأنكم أمام حالة انتحار من شخص مريض »[٩] .

فهذا الجانب من شخصية بيكيت ، التي تشبع بها عبد الصبور ، هو الذي جذبه نحو الحلاج ، حينما أراد أن يكتب أول مسرحية له في الأدب العربي . ومن ثم جاءت مسرحية عبد الصبور أقرب إلى عالم إليوت منها إلى حقيقتها التاريخية .

يتحدث كثير من النقاد عن مصادر إليوت المسيحية ؛ وهي واضحة للعيان في مسرحيته ؛ ففي أكثر من موضع نلتقي بهذا التناظر الشديد بين

شخصية بيكيت شخصية المسيح ، تقول ذلك الجوقة وفي أكثر من مناسبة ، ويقول بيكيت نفسه في موعظته الدينية :

«إننا في ذكرى ميلاد السيد المسيح وآلامه، نحس بالابتهاج والأسى معاً، وكذلك بصورة مصغرة نحس بالشعور نفسه ، الذي يختلط فيه الأسى بالبهجة ، عند موت الشهداء . نحن نأسى من أجل الخطيئة التي جعلتهم يستشهدون ، ونحن نبتهج لأن روحاً أخرى سوف تنضم إلى القديسين في السماء ، تمجيداً للإله ، وخلاصاً للإنسان »[١٠] .

يذكر الدكتور خليل سمعان بحق في مقدمة Murderin Bagdad أن منظر الجماهير وهي تصيح بالحلاج « فليقتل ؛ إنا نحمل دمه في رقبتنا » ، إنما يذكر بما جاء في إنجيل متى إصحاح ٢٦ وإصحاح ٢٧ ، وبما جاء في إنجيل مرقس إصحاح ١٥ ، حينما صاح الحشد « اصلبوه ، اصلبوه » .

وأقول « بحق » لأن القارىء لمسرحية عبد الصبور يلاحظ تشابهاً بين الحلاج والمسيح في مواطن كثيرة . يقول الحلاج :

« إلى إلى يا غرباء . . . يا فقراء . . . يا مرضى
كسيرى القلب والأعضاء ، قد أنزلت مائدتي إلى إلى
لنطعم كسرة من خبز مولانا وسيدنا » .

(ص ٧١)

ويدور الحوار الآتي بين الحلاج وسجين :

« الحلاج :
إني أتطلع أن أحيى الموتى

الثاني (ساخراً) :
أمسيح ثان أنت

الحلاج :
لا ، لم أدرك شأو ابن العذراء
لم أعط تصرفه في الأجساد
أو قدرته في بعث الأشلاء
فقنعت بإحياء الأرواح الموتى

الثاني (ساخراً) :
ما أهون ما تقنع به

الحلاج :
لم تفهم عني يا ولدي
فلكي تحيى جسداً ، حز رتبة عيسى أو معجزته
أما كي تحيى الروح ، فيكفي أن تملك كلماته
نبئني . . . كم أحيا عيسى أرواحاً قبل المعجزة المشهودة ؟
آلاف الأرواح ، ولكن العميان الموتى
لم يقتنعوا ، فحباه الله بسر الخلق
هبة لا أطمع أن تتكرر » .

(ص ١٢١)

ذكرنا من قبل أن صوفية وحدة الوجود ذات مصدر مسيحي ، وذكرنا أيضاً أنها مرفوضة ممن يمثلون الفكر الإسلامي ، لأنها تقف عند حد الفناء في الله ، وتطرح التكاليف والمسؤليات . وحين صور عبد الصبور شخصية الحلاج جرده من تلك الصوفية السلبية ، ومنحه صوفية إجابية تقترب به من صوفية أهل الإسلام ، الذين يؤمنون بالظاهر والباطن معاً . وما أظنه في هذا يستوحي التعاليم الإسلامية ، ولكنه يستوحي شخصية بيكيت كما صورها إليوت ، الذي أعطى للقدرية المسيحية مفهوماً إيجابياً يقوم على حب الله والاستشهاد من أجله . ومن ثم فإن الصورة المسيحية التي لاحظناها عند الحلاج هي من تأثير إليوت أيضاً ، وليست من تأثير المفهوم المسيحي لفكرة وحدة الوجود .

يذكر الدكتور خليل سمعان في مقاله السابق ، إن الصوفية القائمة على التقاليد الإسلامية تلتقي مع الصوفية المسيحية في جوانب كثيرة . ونحن نتفق معه إذا كان يعني بالصوفية المسيحية تلك الصورة الممثلة في شخصية بيكيت ، وهذا المفهوم الذي شرحه إليوت في مسرحيته . ثم يذكر أيضاً أن الصوفية الإسلامية ـ ممثلة في الحلاج ـ تختلف عن تعاليم الإسلام فهي تؤمن بحرية الإرادة ، وبأن الله حال في البشر ، وبأن الجزاء على الأعمال واجب ، وبطرح التكاليف ، وبتحمل الخطيئة ، وبالتطور الروحي . ونحن نتفق معه إذا

كان يعني بالصوفية الإسلامية تلك الصوفية التي عرفت في الإسلام ، والتي تقوم على فكرة وحدة الوجود . وهي تختلف عن صوفية الإسلام بمعناها الإيجابي ، التي لا تختلف مع التعاليم الإسلامية . والحلاج في جانبه التاريخي ينتمي إلى صوفية وحدة الوجود ؛ أما في صورته التي صورها عبد الصبور فهو يقترب من الصوفية الإيجابية بمعناها الإليوتي .

وهناك جانب في شخصية الحلاج يبتعد به عن الوقائع التاريخية ، ويقترب به من تأثيرات معاصرة ، وهو الجانب العبثي أو الجانب « الفاوستي » الذي يقوم على الحيرة وفقدان اليقين . يقول الحلاج :

« أين المظلمون ، وأين الظلمة ؟
أو لم يظلم أحد المظلموين
جاراً أو زوجاً أو طفلاً أو جارية أو عبداً ؟
أو لم يظلم أحد منهم ربه »

(ص ١٣٤)

ويقول :

« لا أبكي حزناً يا ولدي ، بل حيرة
من عجزي يقطر دمعي
من حيرة رأيي وضلال ظنوني
يأتي شجوي ، ينسكب أنيني » .

(ص ١٣٥)

ويقول بنبرة فاوستية :

لهثت وراء العلوم سنين ، ككلب يشم روائح صيد فيتبعها ، ثم يحتال
حتى ينال سبيلاً إليها فيركض ، ينقض
فلم يسعد العلم قلبي ، بل زادني حيرة واجفة بكيت لها وارتجفت
وأحسست أني وحيدة ضئيل كقطرة طل كحبة رمل
ومنكسر تعس ، خائف مرتعد
فعلمي ما قادني قط للمعرفة »

(ص ١٧٣)

وما أظن أن هذا الجانب العبثي يعود إلى مصدر تاريخي ؛ فالغربة في التصوف الإسلامي هي غربة الروح، التي تسعى نحو محبوبها الأول؛ حتى إذا ما التفت به عادت ، لتحقق صفاته في مخلوقاته ولتكون خليفته في أرضه . أما غربة الحلاج في تلك النصوص التي أوردناها ، وهي كل ما ورد في المسرحية ، فهي غربة قلقة تحمل طابع الحضارة الأوروبية .

ويلقي عبد الصبور الضوء على مصدر هذا الجانب فيقول في تذييل مسرحية « مسافر ليل » : « أين كان يونيسكو عندئذ لا أدري ، فقد خلت مأساة الحلاج من كل شبهة معاصرة في البناء المسرحي أو خروج عن مألوف الدراما الكلاسيكية . ولكني حين كتبت هذه المسرحية ، وبدأت أنظر فيها بالعين الناقدة ، وجدت فيها ما تمثلته وأحببته عند غرامي الأخير بيونيسكو »

لم يفصل عبد الصبور ما وجده ، فهل النصوص السابقة تعكس بصمات يونيسكو ، لا بأس ، ولكن أحس أن إليوت يطل هنا مرة أخرى ، لا يهم أن عبد الصبور قد أنكر تأثره بمسرحية إليوت في كتابه (حياتي في الشعر) ، وأنه يلتمس المبررات لكي يفر من هذا التأثير . وإنما المهم أن جانباً عبثياً يتبدى في مسرحية إليوت ، ونراه في أكثر من موضع عند الجوقة التي تظلل المسرحية بنوع من القدرية لا يستطيع الإنسان أن يفلت منه ، وقد تتذكر في هذه المناسبة رأي الناقد « ماكوبي » في أن الشيطان الرابع هو كشيطان فاوست ، الذي يحاول بطريقة بارعة أن يجعل من بيكيت نفسه شيطاناً ، وأن يشككه في العدالة الآلهية ، وأن يضعه مباشرة أمام اللاجدوى .

ولكن يخيل لي أن عبثية إليوت هنا تختلف عن عبثية يونسكو ، إن عبثية الأخير لا تنتهي إلى اليقين ، بل تظل في مرحلة الضياع واللاجدوي ، أما عبثية إليوت فإنها تقدم الحل للخلاص ، ممثلاً في تفسيره للقدرية المسيحية . ومن هنا نجد أن بيكيت حين تعرض لمحنة الإغراء ودخل في صراع مع الشياطين وبنوع خاص مع الشيطان الرابع ، فإنه يصيح منهياً الفصل الأول :

« الآن أصبحت طريقي واضحة وأصبح المعنى مفهوماً ، إن الإغواء لن يرد مرة أخرى بهذه الطريقة ، لقد كان الشيطان الرابع هو أخطرهم جميعاً » .

وشيء من هذا نراه عند الحلاج ؛ فإنه ينهي المرحلة الفاوستية بمرحلة اليقين التي يقول عنها :

« كما يلتقي الشوق شوق الصحاري العطاش بشوق السحاب السخي
كذلك كان لقائي بشيخي
أبي العاص عمرو بن أحمد ، قدس تربته ربه وجمعنا الحب ، كنت
أحب السؤال وكان يحب النوال
ويعطي ، فيبتل صخر الفؤاد
ويعطي فتندى العروق ويلمع فيها اليقين »

(ص ١٧٦)

الخـــاتمـــة :

هل لي بعد ذلك أن أستنتج أن عبد الصبور في عبثيته قد استوحى إليوت ، أكثر مما استوحى يونيسكو « غرامة الأخير » كما يقول ؟

وهناك ناحية اختلاف بين إليوت وعبد الصبور ؛ فإن مسرحية الأخير تدور حول « الاستشهاد » . ويجعل عبد الصبور ذلك هدفاً يستحق صاحبة التمجيد ، أو كما تقول المجموعة « ماذا كانت تصبح كلماته لو لم يستشهد (ص ٢٤) .

أما إليوت فإنه يعمق هذه الفكرة ، إنه يخشى أن يكون دافع الاستشهاد هو البحث عن مجد شخصي ، ويجعل من الشيطان الرابع رمزاً لهذا المزلق ، الذي يقول عنه بيكيت « إن الإغواء الأخير هو أخطر المزالق ، وذلك بأن تفعل الشيء الحقيقي بدافع خاطىء». ولا يكتفي إليوت بهذا، بل يصور القدرية بالمفهوم المسيحي فتلقى ظلالها على كل أحداث المسرحية .

ولكن أمثال هذه الاختلافات لا تنفي التأثير ، كما لاحظ لوى تريمين في مقاله بعنوان : Witness to the Events Ma'sat al- Hallag and Murder in the Cathedral. فقد نفي التأثير والتأثر بين الشاعرين على أساس أن مسرحية عبد الصبور تدور في إطار دنيوي ، بينما تدور مسرحية إليوت في إطار كوني . إن التأثير لا يعني أن العمل الثاني هو طبق الأصل من العمل الأول ؛ يكفي في الدراسات المقارنة مجرد الإيحاء بالفكرة ؛ وهذا معنى قولنا من قبل إن

إساءة الترجمة قد تكون ذات دلالة في الأدب المقارن .

إن عوامل المشابهة بين هـذين العملين أكثر من عـوامل الاختـلاف ، ولكن هل هذا يسيء إلى عبد الصبور؟ لا ، بل تأكيد ؛ فليست هي قضية عبد الصبور وحده بل هي قضية الأدب العربي المعاصر ، الذي لا يزال يحمل ظلال الأدب الأوروبي في مدارسه ، وفي أشكاله ، وفي رؤاه ، وفي صوره . والتحرر من هذه الظلال مرتبط بالدرجة الأولى بفلسفة عربية معاصرة ، يكفي عبد الصبور أنه راد ميدانها ، وأنه بدءاً من مسرحيته هذه خاض معارك مـع أداته ، التي بدأت تلين مع مسرحياته التالية .

الهوامش

(١) See: Twentieth Century interpretation of Murder in the Cathedral. p.97.

(٢) ibid. p.73.

(٣) ibid. p.82.

(٤) ibid. p.93.

(٥) ibid. p.88.

(٦) ibid. p.41.

(٧) ibid. p.43.

(٨) ibid. pp.76.81

(٩) ibid. p.40.

(١٠) ibid. p.53.

(١١) مجلة « فصول » - أكتوبر ١٩٨١ .

المصادر

« مرتبة حسب ورودها »

Hugh Kenner. The invisible Poet T.S. Eliot, London, 1977.

Bradbrook. M.C.T.S. Eliot, London, The British Council, 1950.

Stephen Spender. Eliot, Londin, 1975.

Lyndall Gordon. Eliot's Early Years Oxford University. 1977.

T.S Eliot, Murder in the Cathedral, London, Faber and Faber, 1979.

David R. Clark (Ed). Twentieth Century Interpretation of Murder in the U.S.A. Cathedral 1971.

- عبد الصبور ، صلاح « جريمة قتل في الكاتدرائية » (ترجمة) (الكويت - من المسرح العالمي يناير ، ٨٢) .
- فصول (مجلة) القاهرة - أكتوبر ١٩٨١ .
- ماسنيون . ل وكراوس . ب « أخبار الحلاج » (تحقيق) . باريس ١٩٣٦ .
- عفيفي ، أبو العلا « فصوص الحكم » تحقيق (القاهرة - ١٩٤٦) .
- نيكلسون « في التصرف الإسلامي » (القاهرة - ١٩٤٧ م) .
- ابن تيمية « تفسير سورة النور » (القاهرة - ١٩٧٢ م) .
- الغزالي « فضائح الباطنية » (القاهرة - ١٩٦٤ م) .
- ابن القيم « مدارج السالكين » (القاهرة - ١٣٣١ هـ) .
- عبد الصبور ، صلاح « مأساة الحلاج » (بيروت - دار العودة - ١٩٦٩) .

Khalil I. Semaan. Murder in Bagdad. Leiden. 1972.

- عبد الصبور ، صلاح « حياتي في الشعر » (دار العودة - ١٩٦٩ م) .

أدب «الشمعة»
بين «منوجهري الدامغاني»
و «أبي الفضل الميكالي»

محمد محمد يونس

كنت كلما قرأ ديوان الشاعر الفارسي الكبير « منوجهري الدامغاني ت ٤٣٢ هـ » أحد شعراء العصر الغزنوي ، أقف طويلاً أمام مقدمة قصيدته المدحية الرائعة التي مدح بها الشاعر « العنصري » أبا القاسم حسن ـ وهو شاعر معاصر له وكان يلقب بملك الشعراء ـ وقد قلّد « منوجهري » ، في بناء هذه القصيدة المدحية التي تربو على أربعة وسعبين بيتاً ، الشعراء العرب القدماء حين يقدمون لمدائحهم بمقدمات تنطوي على غرض . يخالف غرض القصيدة المدحية ، وهو عادة لا يخرج عن الوصف أو الغزل أو التشبيب أو النسيب أو الطلّيات .

رغم أن غرض هذه القصيدة الطويلة الأساسي هو المدح ، إلا ان مقدمتها التي لا تتجاوز خمسة عشسر بيتاً كانت تشدني إليها فأستعيد قرائتها دون ملل ، ويبدو أنها أثارت المشاعر نفسها في المستشرق الإنجليزي « إدوارد جرانفيل براون »[1] فاستشهد بها كنموذج جيد لأشعار « منوجهري » ، وتبعه في ذلك حامد عبد القادر[2] ، وسبقهما إلى ذلك أيضاً « محمد عوفى » صاحب « لباب الألباب » و« دولتشاه » صاحب « تذكرة الشعراء » .

وإذا كان « منوجهري » مقلداً للشعراء العرب في بناء قصائده المدحية ، إلا أنه في هذه القصيدة بالذات كان مجدّداً في مضمون مقدمتها ؛ إذ بدأ هذه القصيدة المدحية بالحديث ـ وليس الوصف ـ عن « شمعة » خلع عليها ما يُعرف في البلاغة العربية باسم « التشخيص » ؛ فعاملها معاملة البشر ، فهي

تسمع وتعي وتفهم ، والشاعر يأتي إلينا من خلال تعامله الشعري البديع معها بصور شعرية تأخذ بالألباب ، وإن تضارب بعض هذه الصور وتناقض تناقضاً ظاهرياً ـ سيأتي تفصيلة ـ وتعبِّر كل صورة عن الأثر الذي تركته « الشمعة » في نفس الشاعر وانفعاله بها ، فعبَّر عن إحساسه وانفعاله ورؤيته الخاصة تجاه هذه « الشمعة » ، ثم مزج بين شخصه وبينها في قالب شعري بديع .

ترجع أهمية هذه المقدمة الشمعية ـ إن صح هذا التعبير ـ إلى أن « منوجهري » لم يُسبق إليها على مستوى الأدب الفارسي الذي ينتمي إليه ـ وكان هذا يزيد من إعجابي بها ـ ؛ فلم أجد لها نظيراً أو شبيهاً فيما قرأت ، ولا أعتقد أنه فاتني شاعر سبق « منوجهري » إلى القول بها لسبب بسيط قائم على أساس علمي . هو أن العصر السابق للعصر الذي عاش فيه « منوجهري » هو « العصر الساماني » ، وهو عصر يمثل حركة الإحياء للقومية الفارسية وللأدب الفارسي بعد طول سيطرة للعرب على إيران سياسياً وأدبياً[٣] ، ومثل هذا العصر يكون الأدب فيه مميزاً بسمات تتصل في مجموعها بظواهر الأشياء الخارجية ، ولم يكن قد صول بعد إلى مرحلة التعمق والغوص في بواطنها الداخلية والتعبير عن رؤى نفسية خاصة تجاه هذه الأشياء ، أو تجاه كائن من الكائنات مثلما حدث « لمنوجهري » مع شمعته » .

وترجع أهمية شمعة « منوجهري » أيضاً إلى أن مَنْ أتى بعده من الشعراء الفرس لم يصل أحدهم إلى ما وصل إليه من الناحية الفنية ، فيما كتبوه عن الشمعة وإن كان قليلاً ؛ ففي القرن السابع الهجري مثلاً تناول الشاعر الصوفي الكبير « فريد الدين العطار ت ٦١٨ هـ » « الشمعة » في حكاية وحيدة قصيرة من حكايات عمله الكبير « منطق الطير » بمفهوم صوفي خالص ، يختلف تماماً عن مفهوم « منوجهري » لشمعته ، يقول « العطار » :

يكى شب برواتگان جمع آمدند ... در مضيقي طالب شمع آمدند
جملگي گفتند ميبايد ايكي ... كو خبر دارد ز مطلوب اندكي
شد يكى پروانه تاقصرى زدور ... در فضاى قصر ديداز شمع نور
بازگشت ودفتر خودباز كرد ... وصف اودر خورد فهم آغاز كرد
ناقدى كوداشت در مجمع مهى ... كَفت اورانيست ازشمع آكَهى

شـد يكى ديكر گـذشت ازنور در　　خـويشتـن بـرشـمـع ذدازدوردر
پـرزنـان درپـرتـو مـطلوب شـد　　شمع غالب گشت واو مغلوب شد
بـازگشت اونيـز مشتى رازكـفت　　ازوصـال شمـع شـرحى بـازگفت
ناقدش گفت اين نشان ني اى عزيز　　همچو آن ديگر نشان دادى تونيـز
ديگرى برخاست ميشد مست مست　　پـاي كـوبـان بـرسـر آتش نشست
دست وگـردن گشت بـاآتش بهم　　خويش راگم كردبـا او خوش بهـم
جـون گرفت آتش زسرتـايـاي او　　سرخ شد جـون آتشى اعضاى او
نـاقـد ايشـان جـوديـد اوراز دور　　شمع با خود كرد همر نگش زنور
كَفت اين بروانه دركـاراست وبس　　كسى چه داند او خبر داراست وبس
تـانكَـردى بيخيـراز اجسم وجـان　　كى خبـر يابى زجـانـان يكـزمـان
هـركـه ازمــولى نشـانت بـازداد　　صد خط اندر خون جانت بـازداد
نيست چون محرم نفس اين جايگاه　　در نكَنجـد هيچكس اين جـايگـاه

والترجمة :

ــ « ذات ليلة تجمع عدد من الفراشات في مضيق يطلب الشمع » .

ــ « قـال جمـع الفـراشـات : ينبغي أنٍ تعلم واحـدة منـا والـو قليـلاً عن المطلوب » .

ــ « فمضت إحداهن إلى قصر ورأت في فضاء القصر عن بعد نورا منبعثاً من الشمع » .

ــ « فعادت وفتحت دفترها ، وبدأت في وصفه على قدر فهمها » .

ــ « فقال ناقد له قدرُه بين الفراشات : ليس لها دراية بالشمع » .

ــ « فذهبت أخرى ومضت عن باب النور ، وطرقت باب الشمع بنفسها عن بعد » .

ــ « وحلقت حول شعاع المطلوب ، فصار الشمع غالباً وهي المغلوب » .

ــ « فعـادت وحكت له أيضـاً بعض الأسرار ، وأعـادت الشـرح في وصـالْ الشمع » .

ــ « فقال لها الناقد : هذا ليس دليلاً أيتها العزيزة ، فلقد سـقت دليلاً يشبه ما ساقته الأخرى أيضاً » .

ـ « فهبت أخرى ومضت ثملة ثملة ، واستقرت راقصة على وهج النار » .

ـ « فاحترقت كلية في النار ، وأفنت نفسها به عن طيب خاطر » .

ـ « وما إن أخذت النار بكل ما فيها ، حتى احمرت أعضاؤها مثل النار » .

ـ « وحينما رآها الناقد عن بعد ، وقد أخذت لنفسها من نور الشمع نفس لونه » .

ـ « قال : لقد أصابت هذه الفراشة وكفى ، والشخص الذي يعلم هو مَنْ عنده الخبر وكفى » .

ـ « طالما تصير جاهلاً بالجسم والروح ، فكيف تظفر بخبر عن الأحبة لحظة » .

ـ « كل من أعطاك ولو علامة بسيطة ، فقد أعطى روحك مائة لون من الأذى » .

ـ « وليس هذا المكان كمحرم النفس ، وهذا المكان لا يتسع لأي شخص » .

ويفهم من نص العطار أن « الشمعة » رمز للحق سبحانه وتعالى ، طبقاً للفكرة الصوفية ، « الفناء والبقاء » ؛ فالفراشات ـ في الحكاية ـ رمز للسالكين الذين يسعون إلى شق الطريق الصوفي للوصول إلى الحق تعالى للفناء فيه ، والبقاء في معراج روحي يحاكي معراج الرسول ﷺ ، وحين تستقر إحدى الفراشات في نور الشمعة وتفني فيها وتحترق كلية دون أثر يبقى منها وتأخذ من النار لونها ـ يكون هذا رمزاً للفناء الكامل للسالك في الحقيقة وتمثل الأبيات أيضاً فكرة « الشريعة والطريقة والحقيقة » الصوفية .

ويلاحظ أن الشمعة عند « العطار » غيرها عند « منوچهري » ، فهي عند « منوچهري » كيان مستقل ليس لها عنده شريك أو رفيق في حديثه ، أما عند « العطار » فإن الفراشات ـ في ظني ـ الأبطال الرئيسيون للحكاية ، وهي رموز للسالكين الذين يحاولون قطع الطريق الصوفي إلى الحقيقة ورمزها الشمعة التي أخذت دوراً يقل بكثير عن الدور الذي أخذته عند « منوچهري » .

وفي القرن العاشر الهجري تناول « الشمعة » أيضاً الشاعر « فضولي بغدادي ت ٩٧٠ هـ ، في غزلية يقول فيه[٦] :

مرااى شمع ميل گريه شددر هجران يارامشب
نوا بنشين گريه جانسوز بامن گذار امشب
بياد شمع رويش خواهم ازسرناقدم سوزم
بروای اشك وآب ازآتش من دوردار امشب
فكندى دعوة قتلم بفرد اليك مى ترسم
كه دير آيد سحر من جان دهم در انتظار امشب
نهان ازخلق دارم عزم كويش حسبتة لله
مرارسوا مكن اى ناله بى اختيار امشب
مرا در گريه امروز نقد اشك شد آخر
نميدانم جه سازم گررسديارم نثار امشب
متاع خوابم رابر بوده انداذ مردم جشمم
مگر بخت بد افكندهاست سوى من كذار امشب
فضولى را قرارة بود برسر آنها كو
چو راندى ازسركويت كجاگيرد قرار امشب

والترجمة :

« لي رغبة في البكاء هذه الليلة أيها الشمع من هجران الحبيب. فاجلس واقض هذه الليلة معي في بكاء يذيب الروح » .

« أريد أن أحترق كلية بتذكر جمال وجهه ، فامض أيها الدمع وابتعد أيها الماء عن ناري هذه الليلة » .

«أجّلت دعوة قتلى إلى الغد ، ولكني أخاف أن يتأخر السحر ، وأنا أضحي بالروح في الانتظار هذه الليلة » .

« اقصد حيَّة خفية عن الناس ، حسبي الله ، فلا تفضحتى يا أنينى اللاّإرادى هذه الليلة » .

« انتهى اليوم نقد دموعي في البكاء ، ولا أدري ماذا أنثر لو يصل حبيبي هذه الليلة » .

« سرقوا متاع نومي من إنسان عيني ، وربما ألاقي حظى العاشر ساعيا

نحوي هذه الليلة » .

« كان لفضولي مستقر على ناصية ذلك الحي ، حينما طردته عن ناصية حبك ، فأين يجد مستقراً هذه الليلة » .

واضح من هذه الغزلية أنها غزلية صوفية تمشيا مع هذا الاتجاه الصوفي الذي ساد أشعار الشعراء الغزليين الفرس ، الذين عاشوا في القرون : « الثامن والتاسع والعاشر ، وتزعّمَهم الشاعر الغزلي الصوفي الكبير « حافظ الشيرازي » . وإذا كانت هذه الغزلية صوفية ، فإن « الشمعة » فيها ليست رمزاً ، كما هي عند « العطار » ، بل هي مجرد أنيس وجليس ، يستأنس بها الشاعر ويبثها وشكواه ورغبته في البكاء بسبب هجران الحبيب له ، ويطلب منها مشاطرته أحزانه وحرقته .

ومن هنا نرى أن الشاعر لم يصل في تعامله مع شمعته إلى ما وصل إليه « منوچهري » سواء من حيث الفكرة أو التعامل مع الشمعة ، أو من حيث الصياغة والعرض ؛ فشمعة منوچهري كائن حي فيه من الشاعر الكثير من الصفات ـ سوف يأتي بيانها ـ وهي عنده مضمون مقدمة قصيدته المدحية ، أين أن موضوع المقدمة كلها عن الشمعة والمشاعر ، أما الأبيات الغزلية السابقة فهي قائمة بذاتها ، منفصلة عن غيرها ، تغدو فيها الشمعة مجرد أنيس للشاعر لا أكثر .

وفي العصر الحديث تناول الشاعر المعاصر « نادر نادرپو » الشمعة في ديوانه « أزآسمان تاريسمان » في قصيدة عنوانها « شمع ومرد » أي « الشمعة والرجل » . وعلى الرغم من أن « نادر نادرپو » من الشعراء الفرس المعاصرين الذين يركزون في شعرهم دائماً على المعنى والمضمون ، دون الالتزام الكامل بالاتجاه التقليدي المحافظ على وحدة الوزن والقافية ، لكنه التزم تفعيلة موحّدة في هذا النوع من الشعر الذي ليس بالقصيد أو القطعة ، أو الرباعي أو المثنوى ، المسمى عند العرب المزدوج ، بل هو خليط من كل هذا ، فهو أقرب إلى الشعر العمودي بقالب تجديدي ، القافية فيه متحدة في ضرب كل بيتين ، وتختلف في رويها عن البيتين التاليين وهكذا ، وليس له ـ على ما أعلم ـ مثيل عند العرب أو الفرس القدماء ، وربما تمشى هذا مع اتجاه

المعاصرين إلى التجديد مع الحفاظ على التراث . يقول الشاعر عن « الشمعة » :

مردی که سر نهاده به زانو
زانوی غم کرفته درآ غوش
شمع خمیده ای است که ناگاه
دراشك خویشتن شده خاموش

این گرد نی گه کم شده درتن
وان دیده ای که نور سحر داشت
روزی غرور برتری اش بود
روزی به آفتاب نظر داشت

بهرادی اوکه فتح جهان بود
جون برفی ازدرخت ، فروریخت
کوئی شکوفه های مرادش
ازهول بادسخت ، فروریخت

خوب وبد آنجه داشت ، زكف داد
جزجسم بیروجان جوان را
ازمهرومه به وام طلب کرد
چشمي به روز وشب نگران را
روز آمدوسپیده دمش را
برتارتار موی وی افشاند
شب ، رنگك طرء سبهش را
درچشم آرزوی وی افشاند

سودای او ، همیشة زیان داشت
سودا وسود ، ازدو ثرادند
اوراچنکانکه بود ، ندیدند
اوراچنانکه خواست ، نزادند

باو بگو چگو نه بگرید
آه ای شب گریسته درخویش !
کی می تواند این هنر آموخت
این گوشه گیر زیسته درخویش ؟[8]

والترجمة :

« الرجل الذي أحنى رأسه فوق ركبتيه »
. . « محتضنا ركبة الحزن »
« شمعة منحنية . . . »
« انطفأت فجأة دموعها في صمت »

« هذا العنق الذي غار في الجسد »
« وتلك العيون التي كان لها نور السحر »
« كان لها يوما غرور الرفعة »
« كانت ترنو بنظرها يوما إلى الشمس »

« عشقها الذي غزا العالم »
« تهاوى مثل ثلج تساقط من الشجرة »
« كأن براعم رغبتها »
« تهاوت من هول الرياح العاتية »

« فقدت كل ما كان لها من حسن وقبح »
« سوى جسم شيخ وروح شاب »
« فطلبت على سبيل القرض من الشمس والقمر »
« عينا قلقة في النهار والليل »

« أقبل النهار ونثر أنفاسه البيضاء »
« على خيط ضفيرتها »
« والليل ، ألقى بلون طرّته السوداء »
« في عين رغبتها »

« عشقها دائماً فيه ضرر »
« عشقها ونفعها من أصلين اثنين »
« لم يروها كما وجدت »
« لم يخلقوها كما أرادت »
« قل لها كيف تبكي »
« آه أيها الليل الباكي في نفسه »
« متى يستطيع هذا المعتكف الذي يعيش في داخله »
« تعلم هذا الفن »

ولقد بدأ الشاعر قصيدته بالمشابهة بين رجل منحن في صمت حزين « وشمعة » إنحنت، والقطرات تتساقط منها كأنها دموع صب حزين ، ثم انفرد بالحديث بعد ذلك عن الشمعة فقط ، مقدما من خلالها مجموعة من الصور الشعرية ، بعضها من التراث وبعضها من ابتكاره . وقد اعتمد على التشبيه بصفة أساسية في استنباط هذه الصور ، مثل تشبيه فتيل الشمعة بالعنق ، وشعلتها بالعيون الرانية المترفعة ، ودخانها بطرّة الليل السوداء ، وفتيلها بالضفيرة . . الخ . ولاينس الشاعر - وهو أحد الشعراء المجيدين في العصر الحديث - أن قدم رؤيته النفسية لهذا الكائن - أي الشمعة - فهي - عنده - عاشقة . وإن سبقه « منوچهري » إلى هذا التصوّر ؛ فعشقها غزا العالم . ولليل والنهار أثر - عند الشاعر - على الشمعة ؛ فالنهار يطفئها بأنفاسه البيضاء ، والليل يشعلها بلونه الأسود الغريب الذي يخرج مع دخانها . وليست القطرات المتساقطة منها سوى بكاء معتكف متوحّد . وقد سبقه « منوچهري » أيضاً إلى وصف قطرات الشمعة بالبكاء .

وإذا كان « نادرپور » قد استفاد من بعض أفكار « منوچهري » فإنه ركز على معان أخرى لم ترد عند « منوچهري » ، أبرزها أنه فصل بين عشق الشمعة ونفعها ؛ فعشقها من أصل ونفعها من أصل آخر ، فهي أشبه بعملة ذات وجهين . ومنها قوله : « لم يخلقوها كما أرادت » ، وإن كانت هذه الفكرة تقترب إلى حد كبير من فكرة الشاعر الصوفي الكبير جلال الدين الرومي ت ٦٧٢ هـ ، الذي صوّر حنين الإنسان ، أو بتعبير أدق روح

الإنسان ، للعودة إلى الحق سبحانه وتعالى ـ بمفهومها الصوفي ـ « بالناي » الذي قطع من منتبه من « الغاب » دون إرادة منه ، ولهذا يشكو الانفصال بأنين موجع .

(٢)

وما سبق بعض ما وَرَدَ في الأدب الفارسي من حديث عن « الشمعة » ، أما الأدب العربي فلم يهمل شعراؤه « الشمعة » في أشعارهم ـ وإن قلّت حسب معرفتي ـ ولكن الملاحظ على هذه النماذج الشعرية العربية التي تناول أصحابها « الشمعة » في أشعارهم أنها أخذت عندهم طابعاً وصفياً بحتا ، وهي بذلك تختلف عن طابعها عند الفرس حيث تمتزج عندهم بمفاهيم صوفية أو بلاغية ، يخلع عليها الشاعر ذاته ، ويجسدها في صورة من يعي ويفهم ويدرك كما فعل « منوچهري » ، حين يمزج بين شخصه وبينها .

ومن يقرأ كتب الأدب العربي التي تجمع الجيد من نماذج الشعراء في مختلف الموضوعات والأغراض مثل : « جواهر الأدب للهاشمي » و« زهر الآداب للقيرواني و« يتيمة الدهر للثعالبي » يجد أنها قد احتوت بين صفحاتها على بعض أشعارٍ عربية دار موضوعها حول الشمعة » ، منها ـ مثلاً ـ قول الشاعر « أبي الفتح كشاجم » يصف شمعة أهداها إلى بعض الملوك :

وصفر من بنات النَّحل تكسى ... بواطنها وأظهرها عوارى
عذارى يفتضضن من الأعالى ... إذا افتضت من السفل العذارى
وأمست تنتج الأضواء حتى ... تلقح في ذوائبها بنار
كواكب لسن عنك بآفلات ... إذا ما أشرقت شمس العُقار
بعثت بها إلى ملك كريم ... شريف الأصل محمود النِّجار
فأهديت الضياء بها إلى من ... محاسنه تضيء لكل سارى[١٠]

والقصيدة وصفية ؛ يصف الشاعر فيها شمعة مهداة إلى أحد الملوك ، وهذا سوف ينعكس على شعره ؛ إذ يحاول دائماً أن يحبب هذه الهدية إليه حتى ولو عن طريق إثارة غرائز الملك الشهوانية ؛ مما دفعه إلى أن يغرب في تشبيهاته ، كأن يشبهها بالعذراء التي يُفض غشاء بكارتها ، وإن كانت بكارة

الشمعة أعلاها وليس أسفلها ، وأن يعتبرها عارية الظهر مكتسية الباطن ، وأنها تنتج وتلد الأضواء ، والنار وسيلة تلقيحها . وكل هذه أمور تنضح بما يثير الغرائز والشهوة لدى المستمع .

والتشبيه الوحيد في هذه القصيدة ، الذي خرج عن دائرة تشبيهات الشاعر الحسّية الشهوانية ، هو تشبيه الشمعة بالكواكب غير الآفلة ، حتى لو سطعت الشمس بأشعتها . وجدير بالذكر أن هذا التشبيه قد ورد عند « منوچهري » أيضاً ـ كما سيأتي .

وفي كتاب « جواهر الأدب للهاشمي »[11] قصيدة نسبها إلى « سليمان ابن حسان الصيبى » في « وصف شمعة » ، ولقد وجدتُ بعض أبيات القصيدة في « يتيمة الدهر »[12] نسبها « الثعالبي » إلى « ابن أبي الثياب أبي محمد » أحد ندماء ابن العميد وقد رواها له « أبو سعد يعقوب » ، مما يدل على أن هذه القصيدة قد أنشدت قبل عصر الثعالبي ـ المتوفي ٤٢٩ هـ ـ المعاصر لشاعرنا الفارسيّ « منوچهري ت ٤٣٢ هـ » . وهذه القصيدة التي يصف فيها صاحبها « الشمعة هي » :

ومجدولة مثل صدر القنا	ة تعرّت وباطنها مكتسى
لها مقلة هي روحٌ لها	وتاجٌ على الرأس كالبرُنس
إذا رنقت لنعاس عرا	وقطعت من الرأس لم تنعس
وإن غازلتها الصبا حَرَّكت	لساناً من الذهب الأملس
وتنتج في وقت تلقيحها	ضياء يجلى دُجَى الحندس
فنحن من النور في أسعد	وتلك من النار في أنحس
توقدها نزهة العيو	ن ورؤيتها منسة الأنفس
تكيد الظلام كما كادها	فتفنى ، وتفنيه في مَجْلس

والقصيدة بها كثير من الصور الشعرية ، بعضها ورد عند « أبي الفتح كشاجم » منها : أن الشمعة عارية الظاهر مكتسية الباطن ، ومنها أنها تنتج الضياء بعد تلقيحها . والبعض الآخر ورد عند شاعرنا « كنوچهري » مثل : الشمعة عارية من الخارج مكتسية من الداخل وتصور شعلة الشمعة روحالها ،

والمقابلة بين سعادة الناس بنور الشمعة وتعاستها ونحسها بنارها التي تأكلها رويداً رويداً . والراجح أن « منوچهري » قد اطلع على هذه القصيدة ؛ وخاصة أنه ـ كما سيأتي ـ متأثر بالثقافة العربية وأخذ منها الكثير ، ويؤكد هذا الرجحان أن هذه القصيدة وردت عند « الثعالبي » المعاصر لمنوچهري ، وكانت يعيشان في مناطق متجاورة : « الثعالبي » في « نيسابور » و« منوچهري » في « دامغان » .

وهناك صور أخرى جميلة أعتقد أن الشاعر قد انفرد بها في هذه القصيدة ، منها أن الشمعة مجدولة مثل صدر القناة ، أن الشعلة تاج الرأس كالبرنس . وأنها أيضاً لسان الذهب الأملس ، وأن نزهة العيون توقد الشمعة ، وأن الشمعة تصارع الظلام وتكيده فتفنيه ويفنيها .

وللشاعر « أبي بكر الأرّجانى ت ٥٢٤ هـ » قصيدة يصف فيها شمعة وهي قصيدة هائية أكثر من رائعة ، يقول فيها الشاعر :

نمت بأسرار ليل كان يخفيها	وأطلعت قلبها للناس مِنْ فِيها
غريقة في دموع وهي تحرقها	أنفاسُها بدوام من تلظِّيها
تنّفست نَفَسَ المهجور إذ ذكرت	عهد الخليط فبات الوَجْدُ يذكيها
يخشى عليها الرَّدى مهما ألمَّ بها	نسيمُ ريحٍ إذا وافى يحييها
قد أيمرت وردة حمراء طالعة	تجنى على الكف إن أهويْت تجنيها
وردٌ تُشَاكُ به الأيدي إذا قُطفت	وما على غصنها شوك يوفِّيها
صفر غلائلها ، حمرٌ عمائمها	سودٌ ذوائبها بيضٌ لياليها(١٣)

والشاعر ـ هنا ـ قد ركز على الجرس والرنين في ألفاظه ، أو بعبارة أخرى أجاد اختيار الألفاظ ذات الجرس والرنين ، واختار الهاء رويا لقافيتها وأوقعها بين حرفي مد ، والهاء بطبعها يخرج الهواء وقت نطقها أملس ساذجاً دون عائق يعوق نطقها ، مما جعل القصيدة تقترب من الغناء وقت إنشادها . وإلى جانب هذه الموسيقى الشعرية الرائعة التي توفرت للقصيدة يصف الشاعر شمعته بتشبيهات لافتة : فالشعلة قلب الشمعة خرجت للناس من فمها ، وقطرات الشمعة دموع عشقها ـ وهي صورة مطروقة ـ ؛ ونسيم الريح كالحارس

الذي يخشى على الشمعة الردى فيحافظ على ضيائها ، وشعلتها وردة حمراء تلسع من يحاول قطفها ؛ فهي وإن كانت كالـوردة في شكلها لكن طبعها من النار ، وهي شوك إذا اقتضى الأمر .

(٣)

بعد أن قدمنا عرضا مبسطاً لأدب الشمعة في الأدبين العربي والفارسي من خلال ما توفر لدي من نماذج من الأدبين ، نأتي إلى بيت القصيد ـ كما يقولون ـ أو إلى الهدف الأساسي من هذا البحث :

ورغم إعجابي الشديد بشمعة (منوچهري) ورأيي أن أشعاره حولها تعد من أفضل وأجمل ما قيل عن « الشمعة » ، إلا أنني وجدت أشعاراً على نظام المقـطعات الشعـرية للشـاعر « أبي الفضـل الميكالي ت ٤٣٦ هـ » عنـوانها « وصفـ الشمع » ، وتقع في حوالي ستة عشر بيتاً ـ نفس عدد أبيات شمعة منوچهري ـ وعند قراءتي لها وجدت فيها الكثير من الأفكار التي وردت عند « منوچهري » ، ومن هنا ـ ولأسباب آتية ـ أعتقد أن « منـوچهري » قـد اطلع على هذه الأشعار وتأثر بهـا . ورغم أن « محمد دبيـرسياقي » محقق ديـوان « منوچهري » والزميل الفاضل « محمـد دبير الـدين عبد المنعم » الـذي أعدّ رسالة ماجستير عن الشاعر نفسه[١٤] قد اهتما بتبيان الأثر العربي في شعره ، فإن أيا منهما لم يشر إلى ما يفيد بأن « منوچهري » قد أخذ فكرته هذه عن شاعر سابق عليه ، فارسياً كان أم عربياً .

« وأبـو الفضل الميكـالي » شاعـر معاصـر « لمنـوچهـري » يقـول عنـه الزركلي : « عبيد الله بن أحمـد بن عليّ الميكالي أبـو الفضل : أميـر ، من الكتاب الشعراء . من أهل خراسان »[١٥] . وكان « أبو الفضل » هذا معاصراً « للثعالبي » وعلى صلة وثيقة به تمثلت في الزيادة التي ألحقها « أبو الفضل » ـ وهو الأديب الكبير ـ على آخر المجلدة الرابعة ليتيمة الدهر بعد وفاة الثعالبي ، وتمثلت أيضاً في إفراد الثعالبي « لأبي الفضل » بابا كاملا ـ هو الباب الثامن ـ من المجلد الرابع من « يتيمته » وتحدث فيه عنه بأفضل ما يكون الحديث وعن أسرته « الميكال » وهم ـ في رأيه ـ قوم أماجد ، مدحهم البحتري ، وخدمهم

الدريدي ، وألف لهم كتاب الجمهرة وسير فيهم المقصورة التي لا يبليها الجديدان ، وانخرط في سلكهم أبو بكر الخوارزمي وغيره من أعيان الفضل وأفراد الدهر[١٦] وتمثلت أيضاً في قول « براون » : إن الثعالبي أهدى كتابيه « سحر البلاغة » و« فقة اللغة » للأمير أبي الفضل الميكالي[١٧] .

ويتضح من أشعار « أبي الفضل » وما كتب عنه أنه كان شاعراً مجيداً ، ويؤكد « الثعالبي » هذا الرأي بما كتبه عنه بحب وشغف مبيناً شاعريته : « والأمير أبو الفضل عبيد الله بن أحمد يزيد على الأسلاف والأخلاف من آل ميكال زيادة الشمس على البدر ، ومكانه منهم مكان الواسطة من العقد ، لأنه يشاركهم في جميع محاسنهم وفضائلهم ومناقبهم وخصائصهم ، ويتفرد عنهم بمزية الأدب الذي هو ابن نجدته وأبو عذرته وأخو جملته ، وما على ظهرها اليوم أحسن من كتابه وأتم بلاغة »[١٨] .

ويبدو من خلال ما كتبه « الحصْري القيرواني » عن أبي الفضل الميكالي أن أبا الفضل ، تولى رئاسة منطقة « نيسابور » فترة من الزمن[١٩] . وأنه كان في الوقت نفسه شاعراً مجيداً . ولقد اهتم بذكر ثلاث قطع شعرية متصلة الموضوع لأبي الفضل عنوانها « وصف الشمع » ، الأولى على حرف الراء ، والثانية على القاف ، والثالثة على الباء[٢٠] .

ومن قراءتي هذه الأشعار وجدتُ بها بعض الأفكار ، أو الصور الشعرية ، التي تعكس رؤية الشاعر للشمعة ـ أقول ـ وجدتها عند « منوچهري في مقدمته الشمعية[٢١] . وهي على النحو التالي :

١ ـ يقول الميكالي :

يحاكي رُواء العاشقين بلونه   وذوب حشاه والدموع التي تجري

فالشمع يبكي ويحاكي رواء العاشقين في لونهم الأصفر الشاحب من فرط العشق والهيام ودموعهم المهراقة لوعة وأسى ، فهو قد صار مثلهم عاشقاً شاحب اللون باكياً ذائب الحشى . وهذا هو ما عبَّر عنه « منوچهري » ولكن بأسلوب التقرير والإثبات الذي لا يدع للشك سبيلاً وذلك في الشطر الثاني من هذا البيت :

گرنى كوكب ، جرا پيدا نكردى جزبه شب

ورنى عاشق جرا گَريى همى برخويشتن

والمعنى :

« إذا لم تكوني كوكباً ، فلماذا لا تظهرين إلا ليلاً ، وإذا لم تكوني عاشقة فلماذا تبكين على نفسك » ولا يبعد الشطر الأول من البيت السابق كثيراً ـ في فكرته ـ عن قول الميكالي :

يثق جلابيب الدُّجى فكأنهما   بَدَا بيْن أيدينا عمودا من الفجر

فالشاعران قد ركّزا ـ كلٌّ بأسلوبه ـ على ظهور الشمعة ليلا ، وإنْ كانت كوكباً عند « منوچهري » . وعموداً منَ الفجر عند الميكالي .

٢ ـ يقول الميكالي :

تحمَّل نوُراً حتفه فيه كامنٌ   وفيه حياة الأنس واللهو لو يدرى

فالشاعر يصور في هذا البيت شعلة الشمعة على أنها سبب هلاكها وحتفها ، وهي في الوقت نفسه مصدر سعادة الآخرين ولهوهم وأنسهم . وهذا التصوير ـ خصوصاً القول بإن الشعلة سبب هلاك الشمعة ـ لم يَرِد ذكره إلا عند « منوچهري » وحده فعبَّر عنه وإنْ تميَّز عن « الميكالي » في أن مزج بين شخصه والشمع ؛ فكلاهما يذوب ويفنى في سبيل إسعاد الآخرين ، وذلك من خلال هذين البيتين :

تومرا مانى ومن هم مرترا مانم همى   دشمن خويشيم هردو دوستدار انجمن

خويشتن سوزيم هردو ، برمراد دوستان   دوستان در راحتنداذ ماوما اندر حزن

الترجمة :

« انت تشبهينني وأنا أيضاً أشبهك ، فكلانا عدو لنفسه صديق للمحافل » .

« كلانا يحرق نفسه وفقاً لهوى الأحباب ، فالأصدقاء في راحة بسببنا ونحن في حزن » .

٣ ـ ويقول الميكالي في إيجاز رائع :

نـارُ الـمـحـب في الـحـشـا ونـارُه فـي الـمـفـرق

وتؤكد فكرة هذا البيت صدق ما أذهب إليه من أن « منوچهري » قد اطلع على أبيات « الميكالي » ، لأنها موجودة عنده ولم يطرقها شاعر آخر من الشعراء الذين أنشدوا شعراً عن الشمعة .

ويرى « الميكالي » في بيته هذا نوعاً من التشابه بين العاشق المحب والشمعة ؛ فكلاهما يكتوى بنارٍ هي نار الهوى في قلب المحب وحشاشته ، وهي النار المشتعلة على مفرق الشمعة . تكشح الظلام بنورها . وهذا هو ما عبَّر عنه تماماً « منوچهري » ولكن بأسلوب فيه تكرار للفكرة ، ربما لتأكيدها :

آنجه من دردل نهادم ، برسرت بينم همى

وانجه توبر سر نهادى دردلم دارد وطن

والترجمة :

« ذلك الذي أخفيتُه في قلبي أراه على رأسك ، وذلك الذي وضعته على رأسك قد استوطن قلبي » .

وإن خالف « منوچهري » « الميكالي » في أن جعل نفسه المحب والنار المضرمة في قلبه هو ، تمشيا مع أسلوبه الذي يمزج فيه بين شخصه والشمعة ، وساق البيت على طريقة اللغز ، وإن كان مفهوماً أنه يعنى نار الشمعة .

٤ ـ يقولْ الميكالي :

يـظل طـول عـمـره يـبـكـى بـجـفـن أرق

ويصور الشاعر ـ في البيت ـ اشتعال المشعة والقطرات المذابة المتساقطة منها بالعاشق الذي أصابه الأرق ، فظل يبكي طوال عمره ، وهذا ما عبر عنه « منوچهري » في الشطر الثاني من هذا البيت :

گرنى كوكب ، جرا ييدا نكردى جزبه شب

ورنى عاشق ، جرا گربى همى برخويشتن

والترجمة :

« اذا لم تكـونى كوكباً ، فلماذا لا تـظهرين إلا ليـلاً وإذا لم تكـونى عاشقة ، فلماذا تبكين على نفسك » .

٥ ـ ويقول « الميكالي » :

يـشبــه الـعــاشق فـي لــو   نٍ ودمــع ذى انــســكــاب

ودلك هو ما عبر عنه « منوچهري » مازجاً بينه وبين شمعته :

مردو گريانيم وهردوزرد وهردو درگذار

هردو سوازانيم وهردو فرد وهردو ممتحن

والترجمة :

[« كلانا يبكي وكلانا شاحب اللون وكلانا منصهر ، كلانا يحترق وكلانا وحيد وكلانا في محنة »] .

٦ ـ يقول « الميكالي » :

قــد كـسى الـبــاطن منــه   وهــو عــريــان الإهــاب
فــاذا مــا أنــعــم الأبــدان   مــلبــوس الــثــيــاب

ولقد قدم الشاعر ـ في البيت الأول ـ صورة مطروحة ـ سبق أن ذكرناها ـ وهي أن الشمعة عارية الظاهر مكتسية الباطن ، إلا أن الجديد الذي أتى به هنا أنـه قابـل بين الشمعة العـارية الجسـد وبقية البشـر الذين ينعمـون بملبوس الثياب . وهذا هو نفسه ما تأثر به « منوچهري » ـ مما يؤكد ما نهدف إليه ـ فسار على نفس الصورة التي رسمها « الميكالي » ، فأوضح أن الشمعة ترتدي ملابسها تحت جسدها في حين يرتدي الكل من البشر ملابسه فوق الإجساد ، ويحافظ ـ في الوقت نفسه ـ على أسلوب التكرار الذي يهدف منه إلى تأكيد فكرته :

پیرهن در زیرتن پوشی وپوشد هرکسی

پیرهن برتن ، تو تن پوشی همی بر پیرهن

والترجمة :

« ترتدين القميص تحت الجسد في حين يرتدي كل شخص قميصه فوق جسده ، وأنت ترتدين الجسد فوق القميص » .

(٤)

كان من عادة «منوچهري» أن يصرّح في أشعاره بأسماء الشعراء العرب الذين يستشهد بأشعارهم ، أو يضمن لهم أو يقتبس منهم ؛ إذا لم يكن يخفى حبه الجارف للشعر العربي وثقافته العربية الواسعة. وقد بيَّنَ الزميل الفاضل الدكتور محمد نور الدين عبد المنعم هذا تفصيلا وتمثيلا[٢٢]. كما بينه. «د. محمد دبير سياقى» في تعليقاته على ديوان الشاعر «منوچهرى».

ورغم أن « منوچهري » قد أغفل ذكر اسم « أبي الفضل الميكالي » ولم يشر إلى هذا الشاعر الفذّ المعاصر له ، لكنّى أجد نفسي مدفوعاً إلى القول بتأثر « منوچهري » ، في مقدمته المشعية هذه ، بأشعار « أبي الفضل الميكالي » وليس العكس ، للأسباب الآتية :

١ ـ لم يثبت أن « أبا الفضل » أنشد شعراً بالفارسية حتى يقرأ أشعار « منوچهري » ويقتبس منه أفكاره ، في حين الشائع أن « منوچهري » كان يجيد العربية ، وكان شغوفاً بها ينهل من بحرها ، ويعترف بهذا .

٢ ـ رغم المعاصرة بين الشاعرين ، فالثابت أن « منوچهري » قد مات باشا ؛ إذ يقول « محمد عوفى » في هذا الصدد إنه : « كان قليل العمر جم الفضل[٢٣] » . والراجح ـ إذن ـ أن فترة شباب « منوچهري » تقابل فترة شيخوخة « أبي الفضل » ، لأن الأخير كان رئيساً « لنيسابور » فترة طويلة من الزمن . ومعنى هذا أن الذي أرجحه هو أن « أبا الفضل » ربما يكون قد أنشد أشعاره في الشمعة في فترة شبابه ، وأطلع عليها « منوچهري » فيما بعد ، خاصة أن المسافة بين « نيسابور » حيث يوجد « أبو الفضل »

ودمغان التي عاش فيها « منوچهري » ليست بعيدة . ليس هذا فحسب ، بـل ربما نجـد فيمـا انتهت إليـه « زهـراي خـانلري » ، في تـرجمتهـا « لمنوچهري » من صحبته « لمسعود الغزنوي » ، في تحركه بالجيش من نيسابور إلى جرجان[٢٤] ، ما يقوى رأينـا ويدعمـه ؛ لأن هذه الصحبـة تعنى ، أنه مكث فترة ليست قصيرة مع « مسعود الغزنـوى » وجيشه في « نيسابور » بلد « أبي الفضل » فلعله اطلع على أشعاره في هذه الفترة .

٣ ـ كان « أبو الفضل » أميراً ورئيساً « لنيسابور » ، وهذا يجعل الضوء مُسَلّطاً عليه بسبب مركزه وصدارته مما يساعد على انتشار نتاجه الأدبي ، وإذا كانت شهرة كتاب « تذكره الشعراء » رغم ما به من أخطاء فاحشة ترجع إلى كون صاحبه « دولتشاه السمر قندى » أميراً ، فما بالنا وأبو الفضل كان شاعراً كبيراً وأديباً عظيماً ، كما يتضح من نماذج أشعاره فضلاً عن كونه وزيراً . ولذلك قال الثعالبي عنه : « هو من ابن العميد عـوض ، ومن الصـاحب خلف ، ومن الصـابي بـدل ، ثم إذا تعـاطى النـظم فكـأن عبد الله بن المعتز وعبد الله بن عبد الله بن طاهر وأبا فراس الحمداني قد نشروا بعد ما قبروا وأوردوا إلى الدنيا بعدما انقرضوا وهؤلاء أمراء الأدباء وملوك الشعراء »[٢٥] . ومعنى هذا أنه قد اجتمع « لأبي الفضل » ما يمكن لشعره وأدبه من الانتشار فلا ريب أن « منوچهري » قد اطلع عليه وهـو المعجب بكل شعر عربي جميل .

٤ ـ نحن نميل ـ أخيراً ـ إلى مفهوم الأدب المقارن الذي تزعمه « د . محمد غنيمى هلال » في أدبنا العربي ، ذلك الذي يعتمد أساساً على « التشابه في النصوص لكاتبين ، أو لعدة من الكتاب ، في آداب مختلفة ، تشابهاً يحمل على الظن بأن هناك صلات تاريخية بين هؤلاء الكتاب . ومن هنا يجب الكشف عن تلك الصلات وتجديدها »[٢٦] . ولذلك فالتشابه الذي ذكرناه بين أفكار الشاعرين ، والأسباب التي عددناها لترجيح وجود صلة بينهما ، وثقافة « منوچهري » العربية الواسعة وتأثره بالشعر العربي ، وتوافر ما يسبب لشعر « أبي الفضل » الذيوع والانتشار ـ أقـول (وهذا كله من قبيل القرائن التي ترجح قولى) بتأثر « منوچهري » « بالميكالى » في بعض

أفكاره وليس جميعها .

(٥)

إذا كان « منوچهري » قد تأثر ببعض أفكار « الميكالى » فلا ضرر في ذلك ، ولا ينفى توفر عنصر الأصالة في شعره ؛ فالأديب « لا يُحدث عملاً أصيلاً بدون ثقافة عميقة ، فالأديب لا ينبت فجأة من تلقاء نفسه ، بل هو كالشجرة الطيبة ضرب جذورها في أعماق بعيدة في تربة صالحة ، ثم تأخذ في النمو والتكون »(٢٧) ، « وليست التربة التي تضرب فيها جذور الأديب إلا ما سبقه من نماذج الأدب ، وإلا ما شُفعت به هذه النماذج من أصول وقواعد وتقاليد لا ليستعيرها في عمله ، ولكن لتفتح أمام عينيه الآفاق(٢٨) » . فإذا كان « منوچهري » قد تأثر ببعض أفكار غيره فإنه في بقية أفكار « مقدمته الشمعية » كان مجدداً تبرز شاعريته في صوره وأفكاره ، فلم يفقد كيانه الخاص أمام تشابه أجزاء من عمله :

والترجمة :

« وجهك مثل زهرة الشنبليد المتفتحة وقت السحر ، ووجهي مثل زهرة الشنبليد الذابلة في الروضة » .

(ب) راز دار من تولى ، همواره يارمن تولى
غمگسار من توئى ، من زان تو ، توازن من

والترجمة :

« أنت موطن أسراري ، أنت رفيقتي ، أنت المزيلة لأحزاني ، فأنا منك وأنت مني » .

(ج) من دگر ياران خودرا أزمودمه خاص وعام
نى يكيشان راز دار ونى وفا اندر دوتن

والترجمة :

« لقد جربت أصدقائي الخاص منهم والعام مرة أخرى ، لم أجد بينهم

حافظاً لأسراري ولم أجد وفاء بين شخصين » .

وهنا شيء آخر انفرد به « منوچهري » عن « الميكالي » وغيره من الشعراء ، ويتجلى في قوله :

توهمى تابى ومن برتو همى خوانم بمهر هرشى تاروز ديوان أبو القاسم حسن

والترجمة :

« طالما أنت قضيئين وأنا أقرأ عليك بشغف كل ليلة حتى الصباح ديوان أبي القاسم حسن » .

فللشمعة فضل آخر ومزية أخرى تستحق الإشارة بها ـ في هذا السياق ـ وهي أنها تمكِّن شاعرنا « منوچهري » من السهر كل ليلة حتى الصباح يقرأ عليها ، بواسطتها ديوان ممدوحة في هذه القصيدة « أبي القاسم حسن العنصري » . وجمال البيت أن الشاعر أحسن التخلص والانتقال من مقدمته الشمعية هذه إلى غرض آخر مختلف عنها ، وهو مدح الممدوح ، وهو الغرض الأساسي من القصيدة .

ولعل هذا كله يوضح أن ما أخذه منوچهري في بعض أفكاره ـ من « الميكالى » ليس سوى بعض العناصر التي بها جمال الصورة الأدبية التي قدمها عن « شمعته » وهي عناصر لا تنفى عنه ضفة الأصالة بحال من الأحوال .

الهوامش

(١) أرجع إلى كتابة « تاريخ الأدب في إيران » من الفردوس إلى السعدى . ترجمة د . إبراهيم الشواربي ص ١٨٩ وما بعدها ١٩٥٤ م .

(٢) أرجع إلى كتابه « قصة الأدب الفارسي » ص ٢٨٠ وما بعدها الجزء الأول سنة ١٩٥١ م .

(٣) استمرت هذه الفترة قرابة مائتي عام ، بدأت عام ٢١ هـ مع موقعة نهاوند الشهيرة « بفتح الفتوح » وانتهت سنة ٢٠٥ هـ بعد نجاح الحركات الإستقلالية عن الحكم العربي ، مثل حركة الطاهريين ، وحركة الصفاريين وآل بويه والسامانيين .

(٤) منظومة منطق الطير للعطار : تصحيح د . محمد جواد مشكور ص ٢٥٨ تهران جاب جهارم ١٩٥٣ هـ . ش . وقد نالت معظم مؤلفات « العطار » نصيباً وافراً من الدراسات الأكاديمية ، ولصاحب هذا البحث رسالة دكتوراه عن منظومة « مصيبت نامه » . أما منظومة « منطق الطير » التي منها هذا النص موضع الاستشهاد فقد أعد الأستاذ الدكتور بديع محمد جمعة رسالة ما جتسير عنها وترجمها إلى العربية في كتاب يحمل الاسم نفسه . ولقد فضلت أن أقوم بترجمة هذه الحكاية بنفسي لاختلاف الأصل الذى اعتمدت عليه فيها .

(٥) اسم الشاعر بالكامل محمد بن سليمان فضولي ، ولد في بغداد وقضى أكثر عمره هناك ، ثم ذهب إلى تركيا والتحق بها وأنشد أشعاراً بالتركية والفارسية والعربية . [من كتاب : فرهتگك أدبيات فارسي درى . لزهراى خانلرى . تحت اسم الشاعر ص ٣٨٢ انتشارات بنياد فرهنك ايران . ١٣٤٨ هـ . ش تهران] .

(٦) الغزلية نقلا عن كتاب : في الأدب الإسلامي للدكتور حسين مجيب المصري ص ٥٥٨ القاهرة ١٩٦٧ م .

(٧) ولد الشاعر نادر پور سنة ١٩٢٧ هـ. ش في طهران حيث تلقى تعليمه ثم أكمله في فرنسا، وعمل سنة ١٩٧٢ م مديراً للبرامج الأدبية في هيئة الإذاعة والتليفزيون الإيراني . وله العديد من دواوين الشعر . ونادر پور من أقطاب حركة التجديد في الشعر الفارسي المعاصر ، يركز على المضمون ، وله قالب محكم به ضوابط صوتية دقيقة ، وينطوي على إحساس شعري يلمس قلب القارىء . [من مجلة الشعر . العدد الخامس عشر يوليو ١٩٧٩ م . ص ١١٤ . مقال : الشعر الإيراني المعاصر للدكتور محمد سعيد عبد المؤمن] .

(٨) نادر پور ديوان ازاسمان تاريسمان . جاب أول ص ٨٩ ـ ٩١ تهران ١٣٤٥ ت ١٣٤٩ . هـ شى .

(٩) اسمه بالكامل أبو الفتح محمود بن الحسين بن شاهق أو شاهك الكاتب المعروف بكشاجم ت ٣٥٠ أو ٣٦٠ هـ ويكنى أبا نصر ـ هندي الأصل ـ كان قد أقام بمصر فاستطلها . ثم رحل عنها فكان يتشوق إليها ثم عاد إليها فقال :

قد كان شوقي إلى مصر يؤرقني فعدت إليها وعادت مصر لى دارا

[يوسف سركيس : معجم المطبوعات العربية والمعربة . المجلد الثاني ص ١٥٦١ - ١٩٣١ م] .

(١٠) أبو إسحاق الحصري القيرواني : زهر الآداب وثمر الألباب . ضبط وشرح د . زكى مبارك ح ٣ ص ١١٢ القاهرة ١٩٢٥ م .

(١١) السيد أحمد الهاشمي : جواهر الأدب ، ج ٢ ص ٣٣٧ القاهرة ١٩٦٩ م .

(١٢) أبو منصور الثعالبي : يتيمة الدهر ج ٤ ص ١٢٧ . تحقيق وشرح محمد محيي الدين عبد الحميد ١٣٧٧ هـ .

(١٣) جواهر الأدب للهاشمي ج ٢ ص ٣٥٧ .

(١٤) للدكتور محمد نور الدين عبد المنعم كتاب عنوانه « دراسات في الشعر الفارسي حتى القرن الخامس » ، نقل الفصل الرابع منه ما وَرَدَ في رسالته المقدمة لنيل درجة الماجستير عن « منوچهري » وديوانه والكتاب طبع دار الثقافة ١٩٧٦ م .

(١٥) خير الدين الزركلي : الأعلام ج ٤ ص ٣٤٤ الطبعة الثانية ١٩٥٤ م . وذكر له مؤلفات عدة منها : مخزون البلاغة ، المنتحل ، ديوان شعره .

(١٦) الثعالبي : يتيمة الدهر ج ٤ ص ٣٥ .

(١٧) براون : تاريخ الأدب في إيران والترجمة العربية ص ١١٦ .

(١٨) الثعالبي : يتيمة الدهر ج ٤ ص ٣٥٤ .

(١٩) القيرواني : زهر الأداب ج ١ ص ١١٣ .

(٢٠) السابق ج ٣ ص ١١١ - ١١٢ .

(٢١) أبيات منوچهري استخرجتها من ديوانه الذي حققه د . محمد دبير سياقي ص ٧٠ - ٧١ . تهران ١٣٥٦ هـ . ش .

(٢٢) ارجع إلى كتابه دراسات في الشعر الفارسي ص ٦٤ وما بعدها .

(٢٣) محمد عوفى : لباب الألباب ج ٢ ص بسعى واهتمام دوارد بروان انكليسى ليدن ١٣٢٤ هـ - ١٩٠٦ م .

(٢٤) د . زهران خانلرى : فرهنك أدبيات فارسي درّى . ص ٤٨٦ . أو تحت اسم « منوچهري » .

(٢٥) الثعالبي : يتيمة الدهر ص ٣٥٥ .

(٢٦) محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ط ٣ ص ٣١٨ طبع دار نهضة مصر القاهرة .

(٢٧) شوقى ضيف : في النقد الأدبي ص ١٧٦ . طبع دار المعارف الطبعة السادسة ١٩٦٢ م .

(٢٨) المرجع السابق والصفحة نفسها .

(٢٩) اهتم نقاد الأدب العربي والدارسون العرب بقضية الصدق الفني والصدق الواقعي من خلال حديثهم عن قضية التجربة الشعرية ، ولقد أفرد صاحب هذا البحث فصلاً كاملاً لقضية الصدق الفني في بحثه عن منظومة « مصيبت نامه » للعطار مع التطبيق .

موضوع
المصادر الاسلامية
للكوميديا الالهية

لوسيان بورتييه

إن مشكلة المصادر الإسلامية للكوميديا الآلهية تعتبر موضوعاً خاصاً بتاريخ الأدب ، مثلها مثل المصادر الكلاسيكية ، والمصادر اللاهوتية ، أو المصادر النابعة من كتابات الزهاد . ولكن ، بينما كان من السهل تتبع الخيط إلى كتّاب اللاتينية وعَبْرهم ، حتى كتّاب اليونانية والكتب الخاصة بالدراسات الدينية ، ورؤى القرون الوسطى التي نهل منها دانتي ، والتي أشار إليها بنفسه ، ولم يكن الأمر بمثل هذه البساطة فيما يخص استكشاف المصادر الإسلامية الممكنة ؛ فالعلاقات بين دانتي والإسلام لم تحظ بالاهتمام إلى وقت قريب[1] . ولقد أدت تلك العلاقات إلى توسيع الموضوع ، إذ اعتبرت أحد مظاهر معرفة الإسلام في إيطاليا في القرون الوسطى ؛ أي إيطاليا داخل عالم البحر المتوسط ككل ، والتبادل بين الشرق والغرب الذي طغى عليه النسيان بعد التشدّد الذي حدث في العالم المسيحي . ويكفينا أن نذكر ـ كمثال ـ المؤتمر الدولي الذي نظمته أكاديمية لينشيا ، والذي دار حول موضوع الشرق والغرب في القرون الوسطى ، والذي أظهر مدى انتشار تلك العلاقات وقوتها ، ومن ثم تأثيرها في الفكر والأدب .

وليس من الضروري ـ هنا ـ أن نذكّر طويلاً بأهمية وجود المسلمين في عالم البحر المتوسط ، بعد أن دانت الجزيرة العربية بالولاء والطاعة للرسول عام ٦٣٢ ميلادية ، وتوحيد كل بلاد شمال الجزيرة العربية وشرقها وغربها

عام ٦٤٠ ميلادية ، وضم أرمينيا وقبرص ، وأخيراً فتح المغرب وإسبانيا وجنوب فرنسا وجنوب إيطاليا . لقد امتدت السيادة العربية من المحيط الأطلنطي إلى حدود الهند ، عندما حدث التوقف في جبهة الشمال عند مدينة بواتييه عام ٧٣٢ ميلادية . وتوقفت غزوات الفتح في القرن الثامن الميلادي ، ولكن ذلك لا يعني توقف انتشار المسلمين . ومما يؤكد ذلك أنه في هذا القرن الثامن نفسه قام الخليفة أبو جعفر المنصور بإرسال فصيلة من الجند المختارين إلى الامبراطور سون تسونج للقضاء على التمرد الذي قام به القائد المغولي آن لوشان . ولقد تكرر الأمر مرات عدة ؛ فاستقر هؤلاء الجند بهذه البلاد ، وصاروا أجداد العشرين مليون مسلم الموجودين في الصين اليوم . ومن المعروف أن « السارازان » ، وهو الاسم الذي أطلقه الغرب على المسلمين ، هم الذين جلبوا إلى الغرب الفلسفة اليونانية والعلوم الشائعة في هذا الوقت .

وفي هذا الجو الثقافي البالغ النشاط الذي تميزت به مدينة طليطلة ، قام الأب بطرس الوقور من أبرشية كلوني عام ١١٤١ ، بتكوين فريق من المترجمين الذين تدين لهم بمجموعة الترجمات المعروفة باسم « مجموعة طليطلة » . وفي هذا الوقت ظهرت أو ترجمة للقرآن باللغة اللاتينية ، وقد اعتمد الغربيون على هذا النص لفترة زمنيّة طويلة ، بوصفه مرجعاً لمعرفة كتاب المسلمين المقدس . أما بالنسبة لأرسطو فقد تمت ترجمة كتابه عن الميتافيزيقا وفقاً لنص ابن سينا .

واذا كان مسلمو اسبانيا ، بالاشتراك مع اليهود ، قد خلقوا مناخاً ثقافياً يتميز بنشاط أثار اهتمام المسيحيين ، فقد كان هناك معقل آخر للثقافة الاسلامية المسيحية المشتركة هو صقلية . وفي القرن التاسع الميلادي سيطر المسلمون على الجزيرة سيطرة تامة ، فاستصلحوا الأراضي بأساليبهم الزراعية المبتكرة ، وأقاموا صناعات الشجاد والأقمشة الرائعة ، كما أرسو تقاليدهم ولغتهم ، ولكن دون أن يلغوا اللغات الأخرى ، إذ إن العقود والمكتبات كانت مدونة باللغة اليونانية واللاتينية والعربية . وعندما اضطروا إلى التقهقر في القرن الحادي عشر أمام النورمانديين ، فإن العلماء والشعراء الذين استقروا في إسبانيا وشمال أفريقيا ظلو يبكون تلك الجنة الضائعة التي ذاقوا فيها حلاوة

الحياة . ولكن الغزاة النورمانديين أنفسهم شدتهم تلك الحضـارة الغنية التي وجدوها ، والتي أثرت تأثيراً بالغاً في الفن ، وفي حياة البلاط النورماندي . ولقد ازدهرت في صقلية طوال القرنين الحادي عشر والثاني عشر عمارة عربية نورمانديه رائعة: القصور التي يتزاوج فيها التأثيران ، مثل قصر كوبا في باليرمو الذي يعلوه نقش باللغة العربيـة يشير إلى اسم مؤسسـة الملك وليام الثـاني وتاريخ الإنشاء عام ١١٨٠ ، والكنائس ذات القباب الشرقية والنافورات العربية في زوايا الأديرة النورماندية وفي كل مكان ، من خلال الزخارف التي توحي بوجود الفنان العربي ، مثل تلك الأبرشية التي شيدت عام ١١٢٩ ميلاديـة ، وهـو عام تتـويج الملك روجييـرو . ومما يـدل على هـذا الـوجـود العـربي النورماندي المشترك ، تلك التفاصيل الموجودة في لوحة بيتـرودا ابولي التي تصور الملك على فراش الموت ، وبجواره طبيب وعالم فلك من المسلمين ، وكان الملك روجييرو الثاني يستقبل بالحفاوة نفسها في بلاطه بباليرمو قـائداً صليبياً متجهاً إلى الشـام ، وأحد المسلمين المتجهين إلى مكـة حيث كانـا يتقابلان في جو من السماحة . ومن المعروف مقدار الإعجاب والثقـة الذي كان يكنّه الملك للإدريسي الذي رسم له خريطة من الفضة ، تمثل المناخات السبع ، ولكي يوضح التفاصيل التي لم يستطع شرحها على الخريطة ، أرفق بها موسوعة جغرافية صغيرة ، ترجم عنوانها بطرق عدة ، وأشهـرها « كتـاب الملك روجييرو » . أما حفيده فردريك الثاني الذي كان ملكاً على صقلية ، عن طـريق والدتـه كونستـانس ، وامبراطـور لألمانيـا عن طريق والـده هنري السادس ، والذي كان إيطاليا وصقليا أكثر منه جرمانيـاً ، فقد فـرض طابعـاً إسـلامياً على بـلاطه في بـاليرمـو . وكان يـطلب الراقصين والـراقصات من المسلمين لإحياء الحفلات ؛ وهو الذي أدخل عادة إلقاء قصائد من الشعر بكل لغة من اللغات المستخدمة في البلاط . وكان في ذلك ما أثار غضب البابا جريجوريو التاسع ثم اينوسانت الرابع على رزائل بلاط الملك فردريك ابنه مانفريد . وكان يرجع تلك الرزائل إلى وجود المسلمين في البلاط ، وكـان شارل دانجو يسمى مانفريد « سلطان لوسيرا » . وقد قام دانتي بتقديم هـذا الأمير بطريقة مؤازرة ؛ وذلك لأنه لقى حتفه وهو يقاتـل شارل دانجـو الذي أرسله البابا كليمانت الرابع لمحاربته .

وقد عتب دانتي دائماً على انصار شارل فانجو إبادتهم تلك السلالة الجرمانية ، كما عتب على الباباوات التدخل في الشئون السياسية .

ولكن فردريك لم يكن يكتفي . بلهو البلاط ، ففي عام ١٢٢٤ قام بإنشاء جامعة نابولي الغنية بمكتبة مخطوطات عربية . كما أن المراكز الثقافية في نابولي وباليرمو كانت تستقبل المترجمين الفارّين من أسبانيا بسبب الغزو المسيحي لها . وفي عام ١٢٣٢ قام أحد الباحثين اليهود ، وهو يعقوب بن أباماري ناتاتولي بترجمة عبرية لابن رشد ؛ وقد ترجمها إلى اللاتينية ميشيل من اسكتلندا(٢) وهيرمان من ألمانيا ، وقد أقام كلاهما في طليطلة فترة من الوقت . وهكذا تمت ترجمة أعمال أرسطو بالكامل إلى اللاتينية ، من خلال دراسة ابن رشد التي عرفها سان توماس داكان ، الذي كان يذكرها دائماً ويستشهد بها . وكان الامبراطور يطرح أسئلة فلسفية ودينية على الفيلسوف الصوفي ابن سبعين ، وكانت مراسلاتهما تتعلق بالعلوم الأولية وهدف الميتافيزيقا ، وبتصنيفات الفكر وعددها وخلود الروح . ولكن البعض يعتقد أن تلك المراسلات مزيفة ولكنها ظلت رمزاً .

وفي شبه الجزيرة الإيطالية ، حيث انعدمت الاتصالات المباشرة ، فيما عدا الجنوب ، لم يكن هناك ترحيبٌ بأية معرفة عن الإسلام ؛ ففي فلورنسا - بما أننا نريد أن نصل إلى دانتي - بالإضافة إلى المعلومات المنتشرة في حوض البحر المتوسط ، كانت طائفة الدومينيكان في سانتا ماريا نوفيللا تقوم بإلقاء المحاضرات التي كان يحضرها دانتي . وقد قام الأب ريكولدو دامومنيكروس بالتدريس في هذا المكان ، في السنوات الأخيرة من هذا القرن والسنوات الأولى من القرن التالي ، بعد رحلته وإقامته الطويلة في الشرق ، إذ كان في بغداد عام ١٢٩١ ، وفي فلورنسا عام ١٣٠١ تقريباً . وقد ترك دراستين باللاتينية عن رحلاته ، ترجمت كلتاهما إلى الفرنسية والإيطالية ، كما كتب بحثاً آخر عن الإسراء والمعراج ، لا نعرف بالضبط تاريخ صدوره ، ولكن المرجّح أن الأب ريكولدو الذي كان من مواليد حي سان بيتروماجيوري ، وهو حي دانتي نفسه ، قد قام باطلاع عائلته وأصدقائه ، على المعلومات التي اكتسبها خلال رحلته البعيدة ، سواء بطريقة شفهيّة أو عن طريق الخطابات .

ولقد كانت هناك أساطير مذهلة عن محمد [ﷺ] ، وكانت نقطة البداية « كتاب الكنز » الذي كتبه برونتو لاتيني بالفرنسية عام ١٢٦٥ ، والذي ترجم إلى الإيطالية مرتين ، ولكن بتحريف وتوسع . كما كان هناك أيضاً « قصة محمد » [ﷺ] وهي قصيدة بالفرنسية مكونة من ١٩٩٧ بيت ، كتبها الكسندردي بون ، بالاضافة إلى ترجمته القصيدة اللاتينية التي كتبها الأب جوتييه . وهذه قصة تروي حياة محمد [ﷺ] من خلال سلسلة من الأكاذيب والادعاءات والتحريف في مبادىء الإسلام . ولكن لا يمكننا أن نتجاهل المناخ العام الذي كان يروج فيه هذا الادعاء الكاذب بمعرفة الإسلام ، مناخ خلق أساطير لا تعقل من جهة وأبحاث علمية يشوبها الغموض والتخبط من جهة أخرى(٣) . وعندما قام ميجيل آسين بالاسيوس بنشر كتابه عن « علم الأهداف الإسلامي والكوميدايا الآلهية » عام ١٩١٩ ، الذي أحدث ضجة كبرى ، فإنه يشد الانتباه إلى التشابه اللافت بين قصيدة دانتي والأساطير الاسلامية ، كما ابدى ندمه لعدم استطاعته توضيح طريقة التبادل والانتقال . لقد كانت العلاقات بين أسبانيا وإيطاليا أكيدة . ومن الممكن أن يكون الاتصال قد تم عبر رحلات الرهبان الرحالة في الاتجاهين ، أو عبر أحداث عسكرية ، كحالة أبناء الملك شارل الثاني ملك نابولي أولئك أخذوا رهائن إلى بلاط أراجون عام ١٢٩٩ ، أو عبر البعثات السياسية ، مثل برونتولاتيني الذي أرسلته جمهورية فلورنسا عام ١٢٦٠ إلى الملك الحكيم الفونسو العاشر ملك قشتالة ، أو من خلال أغراض سياسية أخرى ، كأنصار أباطرة ألمانيا المنفيين . ولكن إذا كان كل خيط يستحق أن نقتفي أثره فإن ذلك لم يكن يقودنا إلى معرفة كيف وصلت تلك الكتابات العربية إلى دانتي .

ولكن كل شيء اتضح عندما اكتشفت انريكوسيروللي « كتاب السلم » وقام بنشره عام ١٩٤٩ . وهذا الكتاب عبارة عن ترجمة مزدوجة باللاتينية والفرنسية للنص الأسباني ، ذلك أن إبراهام الفاكين الذي كان طبيباً وأديباً في بلاط الملك الفونسو العاشر بأشبيلية ، أمره الملك بترجمة سيرة شعبية لقصة من المعراج العربية إلى الأسبانية حوالي عام ١٢٦٤ . وهذه النسخة مفقودة الآن ولكن بونافنتورا داسينيا ، بأمر الملك أيضاً ، قام بترجمتين لهذا النصّ

إلى اللاتينية والفرنسية . ولا تزال هاتان النسختان إلى الآن . وتوجد النسخة الأولى باللاتينية في المكتبة الوطنية بباريس ، ويرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر الميلادي .

أما النسخة الثانية الفرنسية محفوظة بجامعة أكسفورد ، ويرجع تاريخها إلى نهاية القرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر . وهناك نسخة ثالثة ناقصة يرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر . وهناك نسخة ثالثة ناقصة يرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر ، وهي محفوظة بمكتبة الفاتيكان ، وتعتبر قسماً من « مجموعة طليطلة » ، ويرجح أن تكون قد كتبت في جنوب فرنسا . وكانت قصة المعراج معروفة جداً كأسطورة في إيطاليا ، إذ بعد خمسة وعشرين عاماً من وفاة دانتي بدأ فازيوديللي أو برتي الذي ولد في بيزا ، وكان من أنصار أباطرة ألمانيا كآبائه وأجداده ، بدا قصيدة طويلة عبارة عن رحلة خيالية في أوروبا وأسيا وإفريقيا ، وقد كتبها خلال عشرين عاماً من حياة هائمة ، وظلت ناقصة . وفي الشرق كان مرشده الخيالي ريكولدو دامونتكروس الذي روى له قصة الإسراء والمعراج . وقد أعلن فازيو صراحة معرفته التامة « بكتاب السلم » الذي ذكره في وصفه للجنة عند المسلمين (الجزء الخامس) الفصل الثاني عشر صفحة ٨٢ ـ ١٠٢) حيث يقول عن محمد (ﷺ) :

« وفي كتابه المسمّى سلماً ،
حيث يحدّد لهم طعامهم ،
يتحدث ويكتب عن كل الفواكه » .

يضاف إلى ذلك وجود أسطورة في بيزا في القرن الرابع عشر ، باللغة العامية ، تتضمن فقرات عن رحلة محمد (ﷺ) وابتهاله إلى الله أن يخفض عدد مرات الصلاة إلى خمس .

ويمكننا القول ـ إذن ـ إن انتشار الأساطير عن الإسلام كان شيئاً بدهيّاً في إيطاليا خلال القرون : الثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر ، فالكوميديا الإلهية يرجع تاريخها إلى الربع الأول من القرن الرابع عشر . وبديهي أيضاً عدد التغيرات والإضافات العشوائية بالإضافة إلى انتقالها بطريقة شفهية .

من المقبول ـ إذن ـ القول إن دانتي كان على اتصال بذلك الفكر المنتشر في القرون الوسطى والأساطير المستخدمة من قبله ومن بعده ، ويجب أن نوضح ـ الآن ـ ما استعاره دانتي من الإسلام بطريقة صريحة ، وما علق عليه وما استغله وما تمثله . ولكن هناك فرقاً واضحاً فاصلاً بين المعرفة الفلسفية للإسلام والاعتراف به قيمة دينية .

وفي كتابه الفلسفي « حفلة الطعام » الذي كتبه على هيئة قصائد قصيرة ، بعد الأزمة التي تعرض لها بعد وفاة بياتريس ، حرص دانتي على جمع المعرفة المكتسبة خلال تلك السنوات (١٣٠٤ ـ ١٣٠٦) .

ومن السهل تعرف القراءات والمصادر ، ورفع عدد كبير من الأسماء الإسلامية ، ذلك لأن دانتي كان يبحث عن روح الحقيقة في كل عقيدة التقى بها ، وعندما قام بعرض آراء فيثاغورس وأفلاطون وابن سينا والغزالي ، فيما يخص موضوع أصل الأرواح فإنه قال : « إذا كان كل واحد منهم حاضراً ـ هنا ـ الأن ليدافع عن وجهة نظره ، لرأينا ان الحقيقة تكمن فيهم كلهم ، ولكن بما أن الحقيقة تبدو بعيدة عن الحق لأول وهلة ، وجب اتباع آراء أرسطو وأتباعه » .

وهكذا ذكر دانتي عالم الفلك أبو المسار (الفصل الثاني صفحة ١٣) والفرجاني عالم الفلك بمدرسة بغداد الذي توفي عام ٨٣٣ أو ٨٣٤ (الفصل الثاني صفحة ١٤) واكتشافاته الفلكية (الفصل الثاني صفحة ١٣ ، ١٤ ، الفصل الثالث صفحة ٥ و ٦) والفيلسوف الغزالي (الفصل الثاني صفحة ١٤ ، الفصل الثالث صفحة ١٤ ، الفصل الرابع صفحة ٢٢) وابن سينا الذي توففي عام ١٠٣٧ ، هذا الطبيب الفيلسوف المعروف لدى كل فلاسفة القرن الثاني عشر والذي جاء ذكره في الفصل الثاني صفحة ١٣ و ١٤ . والفصل الثالث صفحة ١٤ والفصل الرابع صفحة ٢١ ، ثم بعد ذلك في الكوميديا الآلهية .

أما ابن رشد الذي ولد في قرطبة وتوفي في مرّاكش عام ١١٩٨ ، فقد أسماه دانتي كما أسماه من قبل سان توماس داكان « المعلق على أرسطو » (الفصل الرابع صفحة ١٣) . ولقد كان الكثير من النقاط التي أثارها ابن

رشد ، مثلاً العلاقة بين العقل والإيمان ، مثاراً للمناقشة والجدل في الغرب المسيحي .

ويتضح من هذه الدراسة الدقيقة لما ذكره دانتي أن علاقته بالفكر الإسلامي لم تكن مباشرة ، بل عن طريق عرض تلك العقائد الذي قام به الآخرون أمثال سان توماس داكان الذي نهل كثيراً من ابن رشد ، أو مثل ألبير الأكبر الذي تشبع بابن سينا .

وهناك أيضاً مثل صلاح الدين الأيوبي الذي عاش من سنة ١١٣٧ حتى ١١٩٣ ، وأصبح سلطاناً على مصر عام ١١٧٤ ، والذي استولى على بيت المقدس عام ١١٨٧ وقاوم الغزو الصليبي بقيادة فردريك بارباروسا وفيليب أغسطس وريتشارد قلب الأسد . وقد كانت هناك روايات كثيرة طوال القرون الوسطى عن أخلاق الفروسية التي كان يتمتع بها صلاح الدين ، منها أنه رأى أسيراً فرنسياً أصابه الحزن ، فحرره وأعطاه مبلغاً من المال . وعندما قام كاتبه بتدوين الأمر زاد صفراً ، فذهب إلى صلاح الدين ليخبره ، فزاد صلاح الدين صفراً آخر ، وهو يقول لكتابه : « لن يكون قلمك أكرم مني » . وقد ذكر دانتي صلاح الدين (الفصل الرابع صفحة ١١) عندما أراد أن يذكر سبعة أسماء لرجال كرماء ، كما أنه يراه في بداية رحلته إلى العالم الآخر ، بين سكان اللامب ، وهو المكان الذي يتجمع فيه الحكماء والصالحون الذين ماتو قبل ميلاد المسيح :

« هنا ، أمامي ، فوق اللون الأخضر اللامع
رأيت المفكرين النبلاء
وهللت روحي لرؤيتهم

(الفصل الرابع صفحة ١١٨ ـ ١٢٠)

« وهناك وحيداً ، في جانب ، رأيت صلاح الدين »

(الفصل الرابع صفحة ١٢٩)

وإلى جانب صلاح الدين نرى ابن سينا وسط الأطباء :

« ابيقراط ، ابن سينا ، وجاليانو »

(الفصل الرابع صفحة ١٤٣)

وأخيراً ابن رشد :

« ابن رشد الذي قام بتأليف التعليق العظيم »

(الفصل الرابع صفحة ١٤٤)

وفي هذا المكان تعيش الأرواح دون عذاب حسدي ، ولكن في رغبة دائمة بلا أمل . أما عن مصير الأرواح الموجودة بهذا المكان ، الذي اخترعه دانتي ، فقد كانت موضوعاً لكثير من الجدل وكثير من الأبحاث ، ونشير إلى أن تلك الأرواح ـ كما قلنا من قبل ـ تعيش في رغبة دائمة ، بلا أمل في التحقق ، أي تعيش في ترقب دائم .

وهناك كثير من المجادلات لا مجال لدراستها الآن ، تؤيد فكرة أن هؤلاء السكان بعد أن يذوقوا عذاب الرغبة بلا أمل سوف ينقذون إلى الأبد ، أي أن أمثال صلاح الدين وابن سينا وابن رشد سوف يحظون بجنة الخلد في آخر المطاف .

ولكن إذا انتقلنا إلى الصفة الدينية الصرف للإسلام ، وجدنا ان دانتي يتجاهلها تماماً ، وسوف تعجب كيف يمكن لفكر قوى متفتح ، على علم تام بتاريخ الإنسانية من حيث مجراه ومفهومه العميق مثل فكر دانتي ، أن يظل مغلقاً أمام الإسلام . وهناك سببان لهذه السلبية . الأول تاريخي ونفسي في الوقت نفسه ، وهو الروح الصليبية المسيطرة في ذلك الوقت . ومهما بلغت عظمة عبقرية أي إنسان فإنه يظل دائماً متأثراً بعصره وما يدور فيه . لقد تجلت هذه الروح الصليبية في حركات واسعة كانت رد فعل لحروب المسلمين المقدسة ، ثم سرعان ما تحولت إلى مشروعات للغزو والتجارة ، مستغلة في ذلك شعوراً دينياً قوياً ، يتصل بهدف استعادة قبر المسيح . وقد كان الحد الأعلى لدانتي ، ذلك الذي التقى به أثناء رحلته في العالم الآخر وكان يسميه ضميره ، قد قتل أثناء الحروب الصليبية ، مما جعل مكانه في السماء بين السعداء الذين حاربوا من أجل المسيح ، وعندما هاجم الشاعر باباوات الفاتيكان كان من أسباب ذلك إضاعتهم القدس والأراضي المقدسة .

ومن جهة أخرى ، فإن دانتي الذي كان مغرماً بالوحدات ، كان يرى

التاريخ مرسوماً على هيئة ثلاثة أنهار بشرية : النبلاء الذين عبروا عن أنفسهم من خلال الأساطير ، والذين يمثلون مجهود الزمن من أجل تنظيم العالم ، ثم اليهود ، الشعب المختار الذي تلقى الوعد الإلهي وحافظ على عبادة الآلة الواحدة عبر القرون وهم يمثلون التمهيد الديني للعالم ، ويلتقي هذان النهران عندما يحين الوقت لميلاد المسيح الذي يولد منها النهر الثالث : وهو المسيحيون وإذن فليس هناك مكان للمسلمين داخل هذا التنظيم . ولذلك لن نجد عند دانتي ـ إطلاقاً ـ ما كان ينتظر من مفكر مثله ، أي المقاربة بين هذه الأديان الثلاثة الموحدة : اليهودية والمسيحية والإسلام ، وكلها أديان تقوم على عبادة الإله الواحد.، وترجع كلها إلى أبناء إبراهيم ، وهو أبو المؤمنين .

ومع ذلك كانت هذه المقاربة كثيرة الحدوث في روايات القرون الوسطى وأساطيرها ، وأشهر تلك الروايات حكاية « الخواتم الثلاثة » ، تلك التي كان مغزاها يقوم على الاحترام المتبادل : .

لقد كان صلاح الدين في حاجة إلى الماء ـ فيما تقول الحكاية ـ فنصحه بعضهم بافتعال خلاف مع أحد اليهود الأثرياء للاستيلاء على ثروته ، فاستدعاه وسأله : « ما أفضل العقائد الثلاثة ، اليهودية أم الإسلام أم المسيحية ؟ « فأجاب اليهودي بحكاية عن أب ، كان له ثلاثة أبناء ، وكان لديه خاتم ذو جوهر ثمين ، وكان كل واحد من الأبناء الثلاثة يطمع في أن يحظى بالخاتم . فذهب الأب إلى أحد صناع الحلى المهرة ، وطلب منه صنع خاتمين مشابهين لخاتمة ، فحصل كل واحد من الأبناء على خاتم ، معتقداً أنه الأصلي . بينما لم يكن في استطاعة أحد التمييز بينهم سوى الأب . وهذا هو الحال بالنسبة للعقائد الثلاث . لقد أنزلها الخالق ، بحيث يعتقد كل مؤمن بها أنه حصل على الوعد الحق ، بينما لا يعلم الحقيقة سوى الأب ، وظل صلاح الدين واجماً ، ثم أمره بالانصراف . وتلك هي الحكاية التي استغلها بركاشيوس بعد أن أضاف إليها الكثير .

وكان هناك أحياناً تفصيل واضح في هذه المقاربة ، إذ يوجد بحث مجهول الكاتب عن طبيعة الإنسان وقدره ، وقد كتب في صقلية في آخر القرن الثاني عشر أو أوائل القرن الثالث عشر ، ويتضمن وصفاً للجنة والنار ، لأنه

أراد أن يبين للبشر كيفية تفادي النار والفوز بالجنة ، وذلك ـ فيما يقول المؤلف المجهول ـ ما كان يسعى إليه موسى ومحمد والمسيح (عليهم السلام) وكان الأخير أكثر قوة وتقوى .

ولم يكن هذا التقارب نادراً في الأدب الإسلامي . فقد قال ابن عربي المرسي إن الله هداه إلى الصوفية على يد عيسى وموسى ومحمد (ﷺ) ونجد ـ أيضاً ـ الفكرة نفسها في قصائد أبي العلاء المعري الذي توفي عام ٤٤٩ هجرية ١٠٥٨ ميلادية ، وفي « كتاب الحكم » لنظام الملك المتوفي سنة ٤٨٦ هجرية /١٠٩٣ ميلادية . ولقد أوضحنا أن فكرة الديانات الثلاث الموحدة كانت منتشرة في ذلك الوقت لكي نبرز تجاهل دانتي لها . فهو لم يكتف بعدم ذكر هذه الفكرة ، ولكنه أساء إلى صورة محمد (ﷺ) ، حيث وضعه في الجحيم . . .

وهناك أمثلة كثيرة تبين إلى أي درجة وصلت سخرية دانتي واستهانته بالإسلام . ذلك الدين الذي لم يكن دانتي يعرفه أي نوع من المعرفة . ولكن كيف كان بإمكان دانتي تقبل أساطير الإسلام وقصة الإسراء والمعراج بأقل القليل من التسامح والسماحة ؟ إن السبب في ذلك يرجع إلى عوامل نفسية غالباً ما كانت متجاهلة .

وبرغم ذلك فإن المقارنة والتقارب اللذين يؤيدان فكرة المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية يمكن تفسيرهما إذا رجعنا إلى الجو العام الذي تمت فيه . ويمكننا التساؤل هنا عما إذا كان هناك شيء قدري يتصل بأي اكتشاف يجعل صاحبه حبيس نظام معين ؟ لقد قام أسين بالأسيوس بعمل عظيم ، وجمع عدداً لا حصر له من الوثائق التي لا غنى لنا عنها لدراسة العلاقات الثقافية الإسلامية المسيحية في القرون الوسطى . ولكنه بعد أن بين بعض نقاط التشابه بين الكوميديا الإلهية والأساطير الإسلامية . أراد أن يتخطى أي شك ويؤكدها بصورة قطعية مما أدى إلى كثير من المغالطات . ولقد أثار هذا الكتاب حين صدوره كثيراً من الآراء المتضاربة : فالمستشرقون الذين كانوا يجهلون كتاب دانتي وافقوا على ما تضمنته هذه الدراسة ، أما أنصار دانتي فلم يستطيعوا التعرف على الكوميديا الإلهية من خلال تلك الدراسة

فرفضوها . والحماس الذي يصاحب أي اكتشاف شيء مفهوم ، ولكن قليلين كانت لديهم شجاعة العالم جابربيلي وحكمته ، ذلك لأنه وافق في أول الأمر على كتاب أسين ، ثم ما لبث أن رفضه معترفاً بخطئه بعد دراسة عميقة . أما فيما يتصل بأسين نفسه فإن شيئاً لم يميز اعتقاده ـ برغم المعارضة من أصدقائه أنفسهم ـ ولم يمنعه من الاندفاع في ذكر سذاجات لا يقبلها عقل ، مثل قوله بأنه إذا كان التشابه بين الديك والنسر ، ذلك الذي سوف نعود إليه فيما بعد ، ليس كافياً فإن ذلك يرجع إلى تعمد المقلد تغيير النموذج ، حتى يحتفظ بشخصيته فلا يتهم بالسرقة الفنية .

ومن خلال هذا الجدال نجد أن الطريقة المستخدمة هي التلميح وليس التحليل . وذلك أمر لا يصمد أمام معرفة جيدة لشعر دانتي . وإذا وضعنا النصين جنباً إلى جنب ، وجدنا أنهما يختلفان كل الاختلاف ، ليس فقط من حيث المضمون ، بل من حيث الظروف النفسية والتاريخية والدينية والشعرية التي تميز كل نص عن الآخر . ولذلك ، فنحن لا نريد أن نفرض اعتناق رأي معين على القارىء ، ولكن نتركه يحكم هو بنفسه ، من خلال الوثائق التي نقدمها له .

وكما بدأت رؤى العالم الآخر في القرون الوسطى من نص قصير غامض للقديس بولس : « واني لأعلم أن هذا الرجل صعد إلى الجنة وسمع عبارات ليس من حق بشر أن يرددها » . « ولقد أدت هذه العبارة ـ بفعل التدهور والانحدار المستمرين ـ إلى روايات عنيفة . يضاف إلى ذلك أن آيات قرآنية قليلة هي التي أدت إلى روايات الإسراء والمعراج . وكانت نقطة البداية روايتين لابن مسعود ، تتميزان بالغموض والوفرة والانبهار ، وما لبثت هاتان الروايتان أن تحولتا إلى عقائد شعبية ، تتميز بوصف شامل للعالم الآخر . وعندما أراد آسين بالاسيوس جمع كل التعليقات الدينية واستخداماتها والفلسفية والأدبية اضطر إلى تقسيمها إلى ثلاث مجموعات ، تحتوي كل منها أكثر من صياغة . ومن خلال تلك المجموعات أراد بالاسوس أن يبحث عن التشابه في الكوميديا الإلهية ، ثم جاءت معرفته بكتاب « سلم محمد » (ﷺ) فسهلت عملية البحث وحددتها .

ويجيب أن لا يغيب عن أذهاننا أن القرون الوسطى كانت تعتبر تلك الكتب والمعتقدات الشعبية كتبا مقدسة ، بالنسبة للمسلمين ، مثلها مثل القرآن وفي هذا الكتاب رواية الإسراء والمعراج يقصها محمد (ﷺ) على عكس ما يوجد في القرآن . وبينما كان النبي (ﷺ) نائماً في فراشه ، يتأمل ويفكر فيما أنزل الله (تعالى) عليه أصابته غفوة ، فأتى إليه جبريل (عليه السلام) وأمره بارتداء ثيابه . ثم أركبه حيواناً عجيباً وحمله إلى القدس . وفي الفصل الخامس من الكتاب ، يريه الملك سلما عجيباً تحيط به الملائكة ، ثم يصعد لجميع عبر السماوات المختلفة . ومن الفصل الرابع العشرين ، يرى النبي أراضي الجحيم ، وفي الفصول الأخيرة من الكتاب يجيب جبريل عن أسئلة الرسول . ثم يعود محمد (ﷺ) بعد ذلك إلى بيته ، ويحاول ـ جاهداً ـ أن يقنع ذويه بحقيقة رحلته .

ويبدو لنا ـ منذ البداية ـ أن التكوين العام للكتاب لا يذكرنا ـ إطلاقاً ـ بالنباء الخاص بدانتي ، فهو كتاب غير مترابط ، ينطوي على بعض الفصول المتضاربة . أما فيما يخص الوصف فنجد أن الجمال والعظمة ، وهي ترمز بلا شك إلى القدسية ، لا يتم التعبير عنهما إلا عن طريق المبالغة في الحلى الثمينة والأقمشة الفاخرة ، كما يحدث في الخيال الشعبي . ودائماً تستخدم عبارات تدل على الكم الذي يفوق التصديق . وإذا درسنا بعض الحالات بدقة ، فسنجد مثلاً أن دليل محمد (ﷺ) هو جبريل الملك الذي يظهر منذ البداية ويوصف جبريل على النحو التالي :

« كان وجهه أكثر بياضاً من اللبن والثلج ، وشعره أكثر احمراراً من المرجان الأحمر ، وكان عريض الحاجبين ، جميل الأنف ، وأسنانه بيضاء ناصعة ، وردائه أشد بياضاً من أي شيء ، مرصع بالجواهر والأحجار الكريمة ، وكان يرتدي نطاقين ، أحدهما حول صدره والآخر حول وسطه ، وكانا مصنوعين من الذهب الخالص المزخرف ، كما كان كلاهما أعرض من الكف الكبيرة . أما يداه ففي لون النار ، وجناحه ـ مثل قدميه ـ أخضر وأنصع من الزمرد ، كما كان كل جسده محاطاً بضياء يلمع من المشرق إلى المغرب » .

وتظهر صورة جبريل هذه ـ في الكوميديا الإلهية ـ وهو يقود السيدة العذراء ، ليجدد بشرى المسيح :

« وهذا الملاك الذي كانت تملؤه الفرحة .
كان ينظر في عيني ملكتنا .
عاشقاً إلى درجة يبدو معها كالنار » .

وفي فقرة سابقة ، تسبق صورة نصر مريم صور نصر المسيح :

« من أعماق السماء نزلت شعلة
على هيئة دائرة كأنها تاج
فالبسها إياه وأخذ يدور حولها » .

ولا توجد أية علاقة أو تشابه أو التقاء بين هذين الوصفين . ولكن هناك ملائكة أخرى من كل جانب ، ففي الفصل الثاني عشر من كتاب « سلم محمد » يرى محمد (ﷺ) وهو يدخل السماء الأولى والملائكة تحييه وتقول به أشياء أسعدته : « فرأى أن للملائكة وجوه بشر وأجساد بقر وأجنحة نسور وكان عدد هؤلاء الملائكة سبعين ألفاً ، ولكل منهم سبعون ألف رأس وكل رأس بها سبعون ألف قرن ، وفي كل قرن سبعون ألف عقدة ، وبين كل عقدة وغيرها مسافة يقطعها الإنسان في أربعين عاماً . ورأى أيضاً أنه في كل رأس سبعين ألف وجه ، وفي كل وجه ، وفي كل وجع سبعون ألف فم ، وفي كل فم سبعون ألف لسان ، كل لسان منها يعرف سبعين ألف لغة ، ويسبح باسم الله سبعين ألف تسبيحة في اليوم » .

وفي السماء الثانية (الفصل الثالث عشر) ، رأينا ملائكة أجسادها أكبر سبعين ألف مرة من الملائكة التي رأيناها في السماء الأولى . وهكذا الأمر من سماء إلى أخرى . لا يمكن لأحد أن يتخيل ملائكة بهذا الوصف ، ولكنها ترمز لعظمة لا توجد عبارات تعبرُّ عنها . ولكن عندما أراد دانتي الإيحاء بجمال لا مثيل له فإنه تصرف بطريقة أخرى . ذلك لأنه . أولاً ، فيما يخص الملائكة ، منح تلك المخلوقات اللامادية وجوهاً ، لدواعي التعبير ، حتى ييسر الفكرة على العقول البشرية الضعيفة :

« وكل الكنيسة المقدسة اتخذت وجهاً بشرياً
جبريل وميكائيل يمثلونكم
هكذا يجب أن تتحدثوا مع فكركم
لأنها هي القادرة ـ وحدها ـ على أن تعلمكم الدعاني » .

أما عن الملائكة التي تبدو منعزلة أثناء تسلق جبل التطهير فإنها غاية في الإبهار . إلى درجة أن العين لا تقوى على احتمال الضوء المنبعث منها ، وبعد ذلك يغدو الوصف ممكناً :

« لقد أتت نحونا تلك المخلوقة الجميلة
المرتدية البياض ووجهها مثلما
تظهر وهي تلمع نجمة الصباح » .

ولكن بعد ذلك ، خصوصاً في الجنة حيث لا دور للملائكة مع دانتي الذي ترشده بياتريس ، فإن الملائكة تظهر ابتداء من السماء الثامنة على شكل مجموعات ، كل مهمتها أن تعبد الله . وفي قمة السماء حيث العرش ، حول النقطة المضيئة التي ترمز لله ، نجد تسع دوائر من الملائكة على هيئة كورس ، تدور وهي تغني وتسبح بالله :

« كل الدوائر كانت شديدة البهاء
وكان حريقها يحترق في كل شرارة
وكانت أعدادها لا تحصى حتى أنها فاقت
ألاف المرات عدد قطع الشطرنج » .

ثم نرى بعد ذلك المشهد الذي سبق أن تكلّمت عنه بياتريس ، وهو الخاص بالمؤمنين وأجسادهم داخل الوردة السماوية ، تسبقه بعض الرؤى الرمزية ، ووظيفتها إعداد دانتي لهذا المشهد ، وهي صور « على هيئة ظلال تبشر بالواقع »[٤] وهنا نرى أن الملائكة عبارة عن شرر يخرج من نهر من النور ليدخل الأزهار (وهي المؤمنون) على شاطىء « مثل الياقوت المحاط بالذهب » . ثم تعود الملائكة فتصبح وجوها بين المؤمنين الذين يعودون إلى الظهور :

« كل الوجوه كانت من شعل متوهجة والأجنحة من الذهب ، والباقي
كله أبيض

إلى درجة لا تبلغ الثلوج مداها » .

وأخيراً يأتي هذا «الصخب الطائر» ليحيط بالعذراء مريم :

« والكل حولها ، والأجنحة فارعة
رأيت أكثر من ألف ملاك فرح
يتسم بالروعة والهيبة » .

من الممكن أن نتساءل لماذا نقارن بين التعبير الشعري لعبقرية ما وبين ثمرة خيال شعبي . ولكي نقدم إجابة إلى هؤلاء الذين اقترحوا هذه المقارنة ، فإن ما نقارن بينه الآن ليس سوى شيئين لا يربط بينهما عنصر سوى كلمة ملاك ، وهما نتاج نوعين من الخيال ليس بينهما شيء مشترك .

وفي النصين نجد السلم ، سلم المعراج الذي صعد عليه النبي ، الذي قد ألهم دانتي السلم الذي نراه في سماء عطارد .

قال محمد (ﷺ) في الرواية الشعبية :

« أخذني جبريل من يدي وأخرجني من المعبد وأراني سلما يصل من السماء الأولى والأرض التي أقف عليها ، وكان هذا السلم أجمل ما رأيت في حياتي ، وكانت الدرجة الأولى من الياقوت ، والثانية من الزمرد ، والثالثة من اللؤلؤ الأبيض ، وكل نوع من أنواع الأحجار الكريمة محاطة بذهب لا يستطيع قلب رجل أن يتخيلها . وأخذني جبريل من يدي ورفعني من الأرض ووضعني على أولى الدرجات وقال لي :

« أصعد يا محمد » ، فصعدت وجبريل معي ، تصحبني كل الملائكة التي كانت على جوانب السلم .

ولا نستطيع أن نفصل السلم ـ عند دانتي ـ عن رؤية العامة المترابطة عن الجنة . ففي كل السماوات التي يصعد إليها دانتي ، وهو واقع تحت تأثير سحر بياتريس ، كان يتحدث مع المؤمنين الذين كانوا يظهرون على شكل أضواء راقصة تغني ، ذلك أنه في هذا العالم اللاعادي كانت طريقة دانتي الإنسان في تصوير هذه الأشياء تعتمد على الضوء والرقص والغناء . ويؤدي الرقص المضيء إلى وجه له معنى :

وثمة صليب في سماء مارس ونسر في سماء العدالة. أما المتأملرن في سماء عطارد فكانوا يصعدون ويهبطون بصحبة الملائكة ، على سلم يرمز إلى حركة الفكر المتأمل :

« في لون الذهب عندما يخترقه شعاع
رأيت سلما متجها إلى أعلى الأعالى
لم يستطع بصري أن يصل الى نهايته
ورأيت ـ أيضاً ـ عبر الدرجات
البهاء يهبط ، وكان أضواء
السماء منتشرة هنا » .

وبعد خطبة طويلة يصعد القديس بطرس السلم مع من يحيطون به :

« ودفعتني سيدتي الرقيقة خلفهم
بإشارة فقط نحو أعلى السلم
إذ إن فضيلتها انتصرت على طبيعتي » .

ودون أن يضطر إلى الصعود ، يجد دانتي نفسه وقد انتقل من برج الثور إلى الجوزاء :

« وفي وقت أقل من أن تضع إصبعك
في النار ثم تجذبه رأيت البرج
الذي يلي الثور ووجدت نفسي به » .

فسلم دانتي ـ إذن ـ لا يستخدم للصعود إلى السماء ، بل هو رمز مضيء للحياة المتأملة . وماذا عن أنواع التعذيب ؟ ليس من الصعب مقارنة بعض أنواع التعذيب وموازنتها ، مثال ذلك من يبذرون الفتنة عن طريق الكلام ، أولئك الذين نجدهم في كتاب « السلم » ، وقد خلعت شفاهم عن طريق كلابات محماة في النار ، أما الذين شهدوا شهادة الزور فإن ألسنتهم تنزع ، كما يحدث كثيراً في رؤى القرون الوسطى ، أما الملعونون فتمزق أجسادهم في كل اتجاه ، كما رأينا من قبل عن طريق سيوف الشياطين . ونجد ـ في هذا كله ـ مبدأ العين بالعين الذي يقرب إلينا هذه الأنواع من التعذيب .

وفي كلا الجحيمين نجد دوراً مهماً للثعابين ؛ ففي الأرض الرابعة التي

زارها محمد « (ﷺ) ، نجد الثعابين تحتلها ، إلى درجة لو سقط معها قليل من السم على من أصابته اللعنة » يتحلل - في الحال تماماً - بفعل السم ، ويتفتت إلى أجزاء صغيرة ، من الرأس إلى أظافر القدمين . وأقل ما يفعلونه بالخاطئين يجعل المرء يتمنى أن يموت ألف مرة في اليوم ، ولا يتعرض لهذا العذاب الذي كتبه الله عليه . وفي مقابل ذلك ، نجد اللصوص ، في كتاب دانتي ، يتصارعون مع ثلاثة أنواع من الثعابين ، ولكن الرؤية مختلفة تماماً ، إذ أن التعذيب هو التحول . فالبعض يتحول - إذا لدغه ثعبان - إلى رماد ، ثم يعود إلى ما كان عليه . ويتحول البعض الآخر إلى وحش ، بفعل الامتزاج بين الإنسان والثعبان ، أما النوع الثالث فيتعرض إلى تحول مزدوج ، يصبح فيه الإنسان ثعباناً ، والثعبان إنساناً ، ثم يعود إلى حالته ، ليتحول مرة أخرى ، وهكذا إلى الأبد .

وهناك تشابه آخر يتم التركيز عليه كثيراً ، وهو الخاص بالديك والنسر ، إذ يرى محمد (ﷺ) ملاكاً (الفصل التاسع) : « ضخما رأسه في السماء وقدمه في الفضاء ، وكان شعره طويلاً يغطي كتفيه ، وكانت أجنحته ملونة بكل الألوان ، وكانت أجمل ما رأى إنسان ، وكان لهذا الملاك وجه ديك » . وفي مواعيد الصلاة ، كان يسبح بحمد الله ، و« كل الديوك التي على الأرض كانت تسمع ما يقوله هذا الملاك ، فتغنى كلها وهي تسبح بحمد الله وتقول : « أنتم يا بنى البشر المطيعون للخالق ، انهضوا وكبروا باسمه ، لأنه أكبر من كل الأشياء ، إذ هو خالقها » .

وهذه محاولة شرح بسيطة لغناء الديك . ولكن هذا الفصل القصير تكرر في الفصل التاسع والعشرين بعد تضخيمه . فروح الله هي التي رفعت محمداً (ﷺ) إلى السموات وجعلته يرى - في لحظة - كل الأشياء التي كانت لا ترى إلا متفرقة ، وكان جبريل وروفائيل يريانه الديك .

وكان هذا الديك من الضخامة بحيث أن رأسه وعرفه كانا في السماء حيث عرش الخالق وقدمه في أعماق الأرض السابعة . وقد خلقه الله (تعالى) كما أراد : « وكان هذا الديك أحد ملائكة الخالق ، ولكنه لم يكن يعلم مكان الله ولم يكن يتوقف عن ذكر الله ومدحه : « الحمد لله يا إلهي أينما

كنت » . وكان لهذا الديك أجنحة هائلة ، إذا فردها غطت السموات والأرض من المشرق إلى المغرب ، وعند منتصف الليل كان يفرد أجنحته ويهزها وهو يقول لا إله إلا الله وعندئذ تفرد كل الديكة على الأرض أجنحتها ، وتسبح بحمد الله ، ولا تصمت إلا عندما يصمت عندما يأتي النهار . أما إذا نظرت إلى تكوين هذا الديك لاحظت أن الريش الخارجي لهذا الديك ضخم ، شديد البياض إلى حد لا يوصف ، أما ريشه الداخلي فكان شديد الاخضرار إلى حد لا يصدق .

أية روعة في تلك السطور التي اضطررنا لاختصارها .

أما في كتاب دانتي ، ففي سماء جوبيتر[٥] الواسعة ، سماء العدالة ، فإنه يوجد رسم لنسر يتكون من أنوار المؤمنين التي تجمعت ، بعد أن تشكلت في أشكال أخرى ، في صورة النسر هذه ، تلك الصورة التي يحدها السماء ، حيث رمز العدالة والحكم . ومن الممكن القول إن عدالة الحكم ومن منقار الصورة تخرج عبارة تعبر عن فكر الجميع ، ولكننا نسمع : « أنا » بينما يقول الفكر : « نحن » ، ذلك لأن هناك امتزاجاً في الفكر والإرادة عند كل الذين يبتغون العدالة وفي النشيد السابق ، ذلك الذي يحمل الرقم السادس ، يروى جوستينيان التاريخ منذ بداية الامبراطورية الرومانية حتى شارلمان كما يروى تاريخ النسر ، ذلك الذي يرمز ـ في الجنة الأرضية ـ إلى الأحداث التي مرت بها الكنيسة . عندما يضرب النسر بمنقاره عربة الكنيسة فأنه يرمز للمذابح التي تعرضت لها . وعندما يضرب على أيدي الأباطرة الرومان ، أما عندما ينزل إلى العربة ليملأها بريشه فيرمز إلى سوء هبة قسطنطين فيما يعتقد دانتي ، ويأتي صوت من السماء يرثى للحال الذي وصلت إليه الكنيسة . وإذا كنا نجد صورة النسر واستخدامه الرمز يبدو ظاهراً في الفصل السابق على الفصل الذي يتكلم عن الجنة . فليس هناك ـ والأمر كذلك ـ أي اقحام لصورة الديك في صورة النسر .

ولقد رأى البعض الأصوات المهمة التي وضعها دانتي على لسان تلوتوس[٦] والمرود هي أصوات باللغة العربية ، وهذا يدل على خيال واسع وجهل تام بفكر دانتي وبالأحداث نفسها ، فالمرود الذي يقول عنه التاريخ أنه

بى برج بابـل والمسئول عن تعـدد اللغات لم يعـد له أيـة علاقـة باللغـات المفهومة ، بعد أن أصابته اللعنة . في الكلام والسمع على السواء . وإذا كان الأمر كذلك فلماذا نحاول إيجاد معنى للأصوات اتي يصدرها مع أنه يتضح منذ البداية إن أحداً لا يفهمها .

« فلنتركه هنا ولا نتكلم بدون جدوى
لان أية لغة بالنسبة له مثل لغته تماماً
لا أحد يفهمها أو يفهمه » .

أما عن بلوتوس فإن حالته تنطوي على نوى من المشابهة فهو يحاول أن يخيف الوافد الحديد على مدخل حلقة البخلاء والمبذرين . وهناك تشابه آخر بين الكتابين فيما يخص الصور والتعبير عنها . ومن الممكن المقارنة بينهما فيما يخص الحرارة الشديدة وها هو جبـريل يشيـر إلى محمد (ﷺ) على أبواب الجحيم :

« وكانت تلك الأبواب شديدة الحرارة ، إلى درجة أنه لو كانت الحرارة الخارجة منها في الشرق والرجل الذي ينظر إليها في الغرب اندفعت قطع مخة من خلال أنفه لشدة الحرارة . أما عن دانتي ، الذي وصل إلى أعلى جبل التطهير ، والذي كان عليه ـ كي يصل إلى الجنة الأرضية ـ أن يفعل كما يفعل التائبون ، ويعبر حائط من النيران لتطهيره :

« وعندما مررت من خلاله
أردت أن أرتمي في ماء يغلي
حتى أبرد من حريقي »

وليس من الضروري أن نحلل طريقـة الخلق الشعري لكلتـا الحالتين حتى يتبين لنا استحالة أن تكون إحـدى الحالتين قـد أوحت بالأخـرى ومن الأرجح أن التشابه يتضح لنا لو قمنا بالمقارنة بين دانتي وفرچيل . والمثـال على ذلك حالة استحالة معانقة الظل ، إذ نجد عند فرچيل :

« ثلاث مرات حاول أن يربط ذراعيـه حول عنق أبيـه ، ولكنه أخفق ثلاث مرات ، فكان الظل ينساب من بين يديه مثل حلم يطير » .

أما دانتي فيقول :

« ثلاث مرات حاولت أن أضمها إلى بيدي
وثلاث مرات كانت يداي ترتدان إلى صدري
خاويتين » .

ومن العجب أن آسين بالاسيوس الذي أثار كل هذه القضية لم يأخذ في اعتباره فرجيل . ذلك أن أهم مصدرين للكوميديا الآلهية هما مؤلفات فرچيل (« الإنيادة ») من ناحية والكتابات الدينية من ناحية أخرى . وقد اعترف دانتي صراحة بذلك ، منذ بداية كتابه ، ففرچيل يظهر كثيراً داخل الكوميديا الإلهية ليطمئن دانتي إلى أن بياتريس سوف تقوم بمهمة إنقاذ روحه ولا ننسى الكلمات التي قالها الشاعر عندما عرف أنه أمام فرچيل :

« أنك معلمي وأبي
فأنت الذي وهبتني
الأسلوب الراقي الذي شرفني) .

وقد قال قبل ذلك :

« هل أنت فرجيل د ذلك النبع
الذي انبثق منه نهر الكلام ؟ » .

وعندما وصل دانتي وفرجيل إلى « اللامب » استقبلهما الشعراء الكلاسيكيون من أمثال هوميروس وهوراسيوس وأوفيديوسى ولو كان :

« التفتوا جميعاً إلى وحيونى بالإشارة
فابتسم معلمي من كل تلك الحفاوة
ثم كرموني أكثر من ذلك
إذا أدخلوني في صحبتهم
إذ كنت السادس بين هؤلاء المفكرين » .

ويتحول الجميع وهم يتبادلون الحديث ، وهذا ما يدل على شدة ارتباط دانتي بالشعر الكلاسيكي وليس أسماء الشعراء المذكورة سوى استعارات من دانتي تشير إلى أدب هؤلاء الشعراء . ومن المؤكد أن نقطة البداية للكوميديا الإلهية هي « انيادة » فرجيل ، حيث مجال المقارنة واسعاً ، وبتأثير فرجيل ترك

دانتي كل كتاباته غير الشعرية ليفترغ للشعر وحده ، ولذلك كانت كل أفكاره الفلسفية والسياسية وتأملاته في اللغة ورؤيته العامة للحياة تظهر من خلال الشعر . مثال ذلك هذا الصرح الرائع الذي أقيم تمجيداً لبياتريس في الفصل الأخير من « الحياة الجديدة » ، وقد أضافه دانتي لكي يربط القصيدة الكبرى (الكوميديا الإلهية) بقصيدة شبابه « بياتريس الجميلة » . وكان من الممكن لصور بياتريس أن تكشف خطأ آسين بالاسيوس الذي يرى في استقبال بياتريس لدانتي في الجنة نسخة من الأساطير لإسلامية ، ذلك لأنه وجد في ذلك حالة فريدة في الأدب المسيحي بينما هي حالة مألوفة في الأدب الإسلامي ، حيث تقوم المرأة المحبوبة باستقبال من يصل إلى الجنة . ولكن لا يمكننا أن نفصل هذا الاستقبال عن دور بياتريس في الكوميديا الإلهية ، وفي كل مؤلفات دانتي ، حيث يتناسب هذا الدور مع تمجيد المرأة عند دانتي . وإذا كانت بياتريس هي « معرفة معجزة آتية من السماء » ، فذلك لأن المرأة ملهمة للخير ، وتدفع إلى الفضيلة . وهذا هو سبب الغزل العفيف الذي اتسع وامتد حتى شمل الكون كله في الكوميديا الإلهية ، فالسيدات الثلاث في السماء هن السبب في إنقاذ روح دانتي ، إذ أن لوسي هي التي أتت لكي تأخذ بياتريس من حيث كانت ، وكانت ترافقها راشيل .

يضاف إلى ذلك الأحلام الثلاثة التي تراءت لدانتي خلال الليالي الثلاث التي قضاها في جبل التطهير . والتي تنطوي على النساء ، وفي الحلم الأول كانت لوسى التي حملت دانتي من القاعدة الصخرية إلى قمة التطهير الحقيقة - تبدو له في حلمه على شكل نسر ذهبي . أما في الحلم الثاني فتظهر إمرأة بشعة الشكل . تغني بطريقة مذهلة جميلة . كي يضل البحارة طريقهم . وفي الحلم الثالث يرى دانتي ليا وهي تقطف الأزهار . وتحدثه عن راشيل التي تقف طوال النهار أمام مرآتها ، حيث تظهر صورة مارتاوماری . والاحلام - على هذا - سلسلة متصلة لا تنقطع : من ماري إلى لوسي إلى بياتريس التي تهبط لدى فرجيل مسجلة بدء الرحلة وتساعد لوسي دانتي على الصعود ، واكتشاف قمة التطهير ، وتستقبله ماتيلدا عند الجنة الأرضية وتضعه بين أيدي بياتريس التي تقوده إلى السيدة العذراء حيث تكون الرؤية الأخيرة .

وهكذا نرى وضح استقبال بياتريس لدانتي على باب الجنة بالقياس إلى مجموع نظرته إلى المرأة . وما بعد ذلك عن المرويات الشعبية الإسلامية .

ونصل الآن إلى الخاتمة . ماذا تبقى لنا بعد هذه الدراسة ؟ أن ما عرفه دانتي عن الفكر الإسلامي قد تلقاه من قراءة كتب علماء الدين الغربيين . وما عرفه عن الحضارة الإسلامية وشخصياتهـا الهامـة تلقاه عن طـريق الأحاديث والكتابات التي كانت شائعة في هذا الوقت . أما عن الأدب الإسلامي فمن الممكن أن يكون دانتي قد قرأ كتاب « سلم محمد » . أما عن التشابه والتقابل بينه وبين الأدب الإسلامي فمثله رؤى القرون الوسطى غير المقنعة ، تلك التي تظهر أن الأدوات التي يستخدمها الخيال ، أو يخلقها ، تخضع بالضرورة إلى الحصيلة العامة للبيئة والتجربة الفكريـة الحقيقة تعبـر عن نفسها عن طـريق مجموعة من الصور ، يرجع تشابهها إلى قيمة التجربة ذاتهـا ، أكثر من أي شيء آخر .

وإذا كانت هذه الخاتمة الخـاصة بـالآثار الإسـلامية في دانتي خـاتمة سلبية ، بعد الزوابع التي آثارها أسين بالاسيوس وانريكو سيروللي . فليس فيها ما يدعو إلى الأسف ، ذلك لأنه يمكننا أن نعيد ما أشار إليه بـرونو نـاردى وسيروللي فيما يتعلق بأسين بالاسيوس . وهو إن تلك الأساطير والروايات التي تم تجميعها لهذا الغرض أوضحت بجلاء التناسخ بين العالم الإسلامي والعالم المسيحي . فيمـا يخص بعض التصورات والـرؤى ، وبمعنى أوسع التبـادل والعلاقات بين الشـرق والغرب خـلال القرون الـوسطى ؛ تلك التي لـم يتم تعرفها كاملة حتى الآن .

فليكن عملنا هذا نقـطة بدايـة لابحاث جـديدة وأعمـال مختلفة طبقـاً لمناهج بحث تم تصحيحها بفضل أخطاء الأعمال السـابقة . ذلـك لأننا لن ننتهي أبداً من البحث ، والخطأ يساعد دائماً على تأسيس الحقيقة . وإذا كان علينا استبعاد التشابه غير الموجود ، فذلك لكي نتمكن بطريقة أوثق من فهم العلاقات والاتصالات الحقيقية بين حضارتين . كانتا مترابـطتين في مراحـل كثيرة من تاريخهما . مع تأثيرات متبادلة ، ولفترات طويلة . وهكذا نكون قد قمنا بعمل إيجابي .

الهوامش

(١) لقد بدأت منذ عام ١٨٩٢ عندما قام جيفا حجي جمشيدى مودى بدرامات في بومبوى دوزان بين رحلة دانتي ورؤية العالم الآخر عند فيراف ـ تامه . وقد جمعها مع مقالات أخرى في كتاب عام ١٩١٤ . وقد نظر بلوشيه أيضاً إلى جهة الشرق عند كتابة دراسته :

« المصادر الشرقية للكوميديا الآلهية » في كتاب : « دراسات حول التاريخ الديني في إيران (١٩٠١) . وقد قام بدراسة هذا الموضوع من قريب أو بعيد كل من اوزايام في كتابه « دانتي والفلسفة الكاثوليكية » (١٨٣٩) ، ولا يبث في « الكوميديا الآلهية قبل دانتي » (١٨٥٨) ، ودانكونا في « ملهمو دانتي » (١٨٧٥) و « أسطورة محمد في الغرب » (١٩١٢) ، وجراف في « أساطير وتخيلات القرون الوسطى » (١٨٩٢) ولكن هذا الموضوع لم تتم دراسة بتوسع إلا مع اسين بالاسيوس في كتابه علم الأهداف الإسلامي والكوميديا الآلهية » (١٩١٩) و « تاريخ ونقد لموضوع مزدوج (١٩٢٤) . ثم تقدمت الدراسات خطوة أخرى مع انريكوسيروللى عندما قام بنشر « كتاب السلم » ومسألة المصادر العربية الأسبانية للكوميديا الآلهية (١٩٤٩) . وفي العام نفسه صدر كتاب موليور سنديتو « سلم محمد » ، ترجمه من العربية واللاتينية والفرنسية قام بها الفرنسو السابيو من المستحيل الآن ذكر عدد المقالات التي كتبت بعد صدور تلك الكتب والمناقشات التي أثارتها .

(٢) بسبب شهرته كساحر ومنجم . قام دانتي بوضع ميشيل ساوت في الجحيم ، وكانت هناك كثير من الروايات الخيالية شائعة في بولونيا . حول قدرته السخرية الفائقة . وقد ذكر المؤرخان ساليمين وفيلاني نبؤاته

(٣) إن المناقشات الكثيرة التي آثارتها الكتابات حول المفهوم الإسلامي للعالم الآخر قد بدأت منذ القرن التاسع الميلادي في مدينة قرطبة . وفي آخر هذا القرن قام اتستستاز بترجمة نص في اليونانية . يدور حول موضوع الجنة عند المسلمين ، وقد تم نقل هذه الترجمة بفضل الرهبان الألمان منذ عام ١٠٢٥ إلى عام ١١١٢ . وبقد أصبحت الأفكار الإسلامية عن الجنة والنار شائعة جداً عند الكتاب الغربيين منذ أيام بيترو الفونسو . وهو يهودي اعتنق المسيحية عام ١١٠٦ . وظهر ذلك في كتاب « الأسطورة الذهبية » لجاك دي فوراجين عام ١٢٥٠ . وفي

كتابات الرهبان الإنجليز بين عام ١٢٥٠ و١٢٥٩ ، وفي كتاب « العقوبات » الذي ألفه سانشي الثالث ملك قشتالة في أواخر القرن الثالث عشر . وقد قام بطرس الطليطلي بترجمة « مجموعة طليطلة»، وهي عبارة عن رسائل وهمية بين عالمين أحدهما مسلم والآخر مسيحي ، ونجد بها نصاً طويلاً يدور عن العالم الآخر ، ويتكون كله ـ تقريباً ـ من نصوص قرآنية . وقد كان شديد الذيوع في الغرب القرنين الثالث عشر والرابع عشر . وقد هاجم سان توماس داكان المتع في الجنة . أما عن المؤرخين فقد أعطى مؤرخ الأمبراطور بربار وسا ملخصاً عن حياة محمد (ﷺ) وشرح العقيدة الإسلامية (كما فهمها) مع التركيز على المتع الحسية في الجنة . أما الأب جاك دي فيترى الذي كان مطران مدينة عكا بين سنة ١٢١٧ و١٢٢٧ فيتضمن كتابه « تاريخ الشرق » فقرات عن الجنة والنار عند المسلمين . ونجد الموضوع نفسه مطروحاً عند الأب الدومينيكي وليام من مدينه طرابلس عام ١٢٧٣ ، وهناك ترجمة فرنسية لهذا النص يرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر . وهناك أيضاً موقف الأب الدومينيكي دامون مارتي من قطالونيا ، إذ يؤكد روحانية متع الجنة ، معتمداً على ابن سينا والغزالي والفارابي . وقد اهتمت مدرسة أكسفورد ـ أيضاً ـ بهذا الموضوع ـ وقد قام توماس مطران مدينة يورك بدراسة هذا الموضوع عند الغزالي وابن رشد وابن سنا والرؤية الآلهية عند ابن رشد . وقد أكد روجر بيكون روحانية متع الجنة عند ابن سينا ويضعه في الجانب المضاد لمن يسميهم « الرهبان والعامة » . أما جون ببكوم وريتشارد ميدلتون ، وفي باريس هنري دى جاند ، فقد أخذوا جانب فلسفة ابن سينا كأنها مخالفة للقرآن [الكريم] . ومن الممكن القول إن الفلاسفة المسلمين كانوا يدرسون خارج إطار الإسلام . أما عن « كتاب الطيب » (١٢٧٢ ـ ١٢٧٣) الذي كتبه رامون لول باللغة القطلانية وكان مشهوراً جداً فتمت ترجمته سريعاً إلى اللاتينية والفرنسية والأسبانية وهو يصف المتعة الحسية في الجنة ، ثم يضيف أن كثيراً من المسلمين يعتقد أن متع الجنة متعاً فكرية ، وإن النبي [ﷺ] يشرحها ـ فحسب ـ عن طريق الصور الحسية .

وكل هذه النصوص التي تم ذكرها الآن ، والتي لم يكن بعضها قد نشر ، توجد بأكملها في كتاب انريكوسيروللى ، مصحوبة بنقد وشرح واف . وإليه يرجع الفضل في معرفة تلك الأسماء التى ذكرناها وليست تلك الملحوظة الطويلة بدون جدوى . إذ أنها تساعد من جهة على إدراك أن كثيراً من المؤلفين المسيحين نهلوا من الأساطير الإسلامية ، واعتبروها مقدسة مثل القران ، ومن جهة أخرى فإن التركيز على متع الجنة الحسية التي وعد بها كل مسلم تقي ، قد دفعت الأذهان إلى التركيز على الأخلاق والعادات المنحلة التي أطلقوها على المسلمين ، إد نجد لها صدى كبيراً عند دانتي .

(٤) ترجمة هذه الأبيات قام بها بيراني .

(٥) رب الأرباب عند الرومان .

(٦) إله الجحيم عند الرومان

ترجمة : ابهال يونس



الفصل الثالث

دراسات التقبل والانتشار

تناولنا في الفصل السابق دراسة التأثير في الدرس الأدبي المقارن في خطوطه العريضة وأشرنا إلى بعض الصعوبات والاعتراضات التي يواجهها الدارس المقارن عند دراسة تأثير عمل أدبي على عمل آخر من أدب قومي . وبالرغم من تدفق دراسات التأثير في مختلف الآداب فما زال عدد كبير من النقاد ومنظري الأدب يرفضون مثل هذه الدراسات على أساس أنه دراسة التأثير دراسة خطرة وغير مأمونة الجانب ولا يطمئن إليها فمن الصعب بمكان إقتفاء التأثير بصورة منهجية قاطعة . ثم إن أكثر دراسات التأثير قد انحصرت عند التطبيق العملي في التقاليد والأعراف الأدبية : القوالب الشكلية للقصيدة أو المسرحية أو الرواية ، الرموز الأسطورية أو التاريخية ، شكل المرثية أو الموضوعات (التيمات) ؛ وكل هذه العناصر قد أصبحت ملكية مشاعة لا يمكن نسبتها إلى كاتب معين ، ومعها ينتفي الحكم بالتأثير والتأثر . والأهم من ذلك هو ما يراه بعض النقاد من أن التأثيرات الواقعة على المؤلف تنتهي مباشرة في اللحظة التي يخرج فيها العمل إلى النور ويلقي إلى الجمهور . وتصبح جميع الكتب والمؤلفات السابقة عليه مجرد مادة أدبية خام شكل منها الأديب عمله الأدبي ؛ ومن ثم تصبح مقولة التأثير متعلقة بعلم النفس الأدبي الذي يبحث في تكوين نفسية الأديب وينظر في عملية الابداع الأدبي ذاتها أي كيفية ظهور العمل الأدبي من لحظة تكوّن بذرته الجنينية في ذهن الكاتب حتى لحظة ولادته عملاً فنياً متكامل التشكيل . وهو بذلك يخرج من نطاق الدرس الأدبي الخالص . ويخلص هؤلاء المقارنون إلى أنه من الأفضل التخلي عن

دراسات التأثير كلية والاتجاه إلى « دراسة التقبل والانتشار » أي دراسة مدى تقبل عمل أدبي أو أديب أجنبي في محيط أدبي آخر ودراسة مـدى انتشاره وبقائه في ذلك المحيط الجديد . وبهذا يمكن التمييز بين دراسة التأثير ودرساة التقبل . فالأولى تختص بدراسة العلاقة بين عملين أدبيين متكاملين وما نتج عن هذه العلاقة من تأثير وتأثر . أما الثانية ـ دراسـة التقبـل ـ فـإنها تختص بدراسة انتقال عمل أدبي أو أديب إلى أدب آخر ليكون مكوناً من مكونات هذا الأدب . بعبارة أخرى يكون جزءاً من المحيط الأدبي في الأدب القومي الآخر وذلك بغض النظر عمّا إذا كان أو سيكون لهذا الانتقال من نتائج أدبية مباشرة أو غير مباشرة أو غير مؤكدة . فدراسة العلاقة بين لورنس من الأدب الإنجليزي ونجيب محفوظ من الأدب العربي وما نتج عن هذه العلاقة من تأثـر نجيب محفوظ بموقف لورنس من قضية الجنس في مواجهة تغيّـر القيم في الحياة المعاصرة تدخل في إطار دراسة التأثير التي تناولناها في الفصل السابق . وفي الجانب الآخر ، قد نجد من الصعب إثبات هذا التأثير أو قياسه ، أو نجـد أنفسنا داخلين في نطاق علم النفس الأدبي ، ومن ثم نترك قضية تأثر نجيب محفوظ بلورنس ونتجه إلى دراسة لورنس في الأدب العربي ومدى انتشاره في المحيط الأدبي العربي . فعندما انتقل لورنس وشكسبير وتشيكوف وموليير إلى الأدب العربي فقد أصبحوا بالضرورة جزءاً من المحيط الأدبي العربي إلى جانب الموروث العربي ، وفي هذا المحيط الأدبي المتشابك أنتج نجيب محفوظ رواياته ولا بد أن يكون قد تفاعل مع هذا المحيط بصورة أو أخرى .

ويدخل العمل الأدبي أو الأديب إلى المحيط الأدبي الأجنبي عن طريق عـدد من « الوسـائط » مثل التـرجمة وتنـاولات النقاد والنـاشـرين والعـروض المسرحية وعدد الطبعات واستمرارية الاهتمام بالعمل الأدبي الأجنبي ومداومه الطلب عليه . فالنجاح الأدبي أو الانتشار مثله مثل أي نجاح منه ما هو عميق وطويل الأمد ومنه ما هو سطحي وعابـر . وقد يتـوقف أحيانـاً على « مودة » لحظية أو على أحداث خارجية مثل الجوائز أو الوفاة المبكرة لكاتب مما يؤدي إلى تكوين أسطورة حوله ، أو نفي أحد الكتاب الذين جرأوا على انتقاد حكم ديكتاتوري . وربما مثلنا لذلك بما أصابته رواية جوته « آلام فيرتر » من انتشار

في مختلف آداب العـالم ، وأدى إلى انتاج تتمـات له في مختلف اللغـات استقصيت فيها جميع الجوانب العاطفية والحسية في رواية جوته الأصلية .

وعندما يكون أحد الأدباء المبدعين في أدب قومي هو « الوسيط » الذي يقوم بنقل عمل أدبي أجنبي فإن هذا الوضع يكون أكثر إثارة لانتباه الدارس المقارن ، مثل ترجمة الشاعر الفرنسي بودلير لقصائد الشاعر الإنجليزي إدجار آلان بو ، وإعادة صياغة الشاعر الفرنسي اندريه جيد لشعر الشاعر الإنجليزي بليك وترجمات الشاعر العربي الهمشري لقصائد الشاعر الإنجليزي الرومانسي شيلي أو ترجمة الشاعر العربي خليل مطران لعدد من مسرحيات شكسبير مثل عطيل وتاجر البندقية وهاملت . ففي مثل هذه الحالات يجد الدارس المقارن مجالاً خصباً للنظر في الامكانات الإبداعية الكامنة عند الشاعر المترجم عندما يغير في النص الأصلي ليساير لغة العصر أو ليتوافق مع المحيط الأدبي الجديد . وربما تكون معرفة الشاعر المترجم بلغة النص الأصلي أو دلالاته الرمزية والتاريخية والأسطورية غير كافية مما يوقعه في أخطاء ينتج عنها تشكيل جديد للعمل الأدبي الأصلي لدى القراء الجدد .

وقد يكون « الوسيط » في نقل العمل الأدبي الأجنبي إلى الأدب القومي أو نقل صورة الأديب الأجنبي هو الناقد الأدبي . فقد يقدم النقاد الأدبيون أحد الأدباء الأجانب على أنه « واقعي » أو « رومانتيكي » أو « رمزي » ثم يتضح في فترة لاحقة أنه لم يكن يلتزم أيّاً من هذه الاتجاهات . وخير مثال على هذا ما حدث للروائي الفرنسي فلوبير . فقد قدمه النقاد الألمان إلى القارىء الألماني على أنه « واقعياً » أو « طبيعياً » ثم قدم على أنه « رومانتيكي » . ثم اتضح للقراء الألمان أن هذه الاتجاهات الأدبية لم يكن يلتزم بها فلوبير في أعماله بصورة تبادلية وإنما كانت مجتمعة معاً في كل عمل من أعماله مثل « مدام بوڤاري » و « القديس انطوان » .

والمسائل المثارة في دراسات « التقبل » كثيرة متشعبة وتجذب العديد من البحوث المقارنة ؛ فمنها مثلاً الدور الأدبي أو الاجتماعي أو السياسي للوسائط وبخاصة عندما يكون الوسيط مترجماً محترفاً . فمعرفة جمهور القراء بـأدب

أجنبي معين تعتمد إلى درجة كبيرة على عوامل غير أدبية منها على سبيل المثال المعايير الإقتصادية التي يضعها الناشرون في اختيار الأعمال الأدبية الأجنبية للترجمة ، وعامل التغيّر السياسي الذي يشجع أو يفرض نوعاً معيناً من الأعمال الأدبية المترجمة ؛ وكذلك دور الإذاعة والتليفزيون والسينما في تقديم أعمال بذاتها إلى الجمهور الأدبي ؛ وأيضاً دور الصحف السيارة في تقديم الآداب الأجنبية إلى جمهور القراء . ومنها أيضاً الوضع الثقافي والاقتصادي للمرتجم الذي قد تدفعه الحاجة المادية أو القصور الثقافي أو الجهل اللغوي إلى إخراج ترجمات سيئة أو متسرعة تشوه الأعمال الكبيرة وتفقدها قيمتها الفنية والجمالية .

ونكتفي بهذا القدر من الضوء على دراسات التقبل . ونمثل أيضاً لهذا النوع من الدراسات المقارنة بنموذجين .

من دراسات التقبل والانتشار :

١ ـ روميو وجوليت على المسرح المصري
٢ ـ فاوست في الأدب العربي المعاصر



روميو وجولييت على المسرح المصري

رمسيس عوض

تــدل شواهد الأمور أن أكثر مسرحيات شكسبير المأساوية ذيوعاً بين النظارة المصريين في العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين هي « روميو وجولييت » ، أو « شهداء الغرام » ، و« هملت » ، و« عطيل » (التي كانت تعرف بأوتللو تارة ، و« عطاء الله » و« القائد المغربي » تارة أخرى ، و« حيل الرجال » تارة ثالثة) ومن الثابت أنه بحلول عام ١٩٠٠ ، كان هناك على الأقل تعريبان لمسرحية « روميو وجولييت » ، وهما التعريبان اللذان قام بهما نجيب حداد ونقولا رزق الله . ونستدل من الخبر الذي نشرته جريدة الأهرام بتاريخ ٢٥ مارس ١٩١٢ (ص : ٣) أن نقولا رزق الله صاحب مجلة الروايات الجديدة ، أعاد طبع تعريبه لهذه المسرحية بعد تنقيحه . ويذكر الخبر أن المعرب صاغ المسرحية في قالب شاعري سهل وبليغ ، كما أن نثرها يجمع بين الانسجام والتشويق . وتمتدح جريدة الأهرام في هذه الطبعة التزامها بالنص الإنجليزي ، وقربها منه أكثر من أي تعريب سابق . وتقول الأهرام في هذا الصدد : « ولقد مثلت الأجواق العربية فيما مضى روايات باسم هذه الرواية ، إلا أن ما مثلوه ليس فيه من رواية روميو وجولييت الحقيقية إلا الاسم ، لأنه مختلف عن أصلها كل الاختلاف ؛ فعسى أن يقبل الممثلون والقراء بعد الآن على هذه الرواية البديعة ، ففيها أفكار شكسبير ماثلة دون حجاب ، وأقواله مسبوكة في قالب من لغة الإعراب . وهي تطلب من مجلة الروايات الجديدة بمصر ومن المكاتب الشهيرة ، وثمن النسخة ٤ قروش مصرية » . ولكن الدارس لا يمكنه قبول هذا الحكم على عواهنه ، خصوصاً

أن المعرب الذي تمتدحه جريدة الأهرام كان يعمل بها . وحتى يمكن الوصول إلى رأي سديد في هذا الشأن ، لا بد من مقارنة تعريب نقولا رزق الله بما سبقه من تعريب للمسرحية ، وبخاصة تعريب نجيب حداد الذي اعتمدت عليه معظم الأجواق المصرية ، وفي مقدمتها جوق سلامة حجازي .

والرأي عندي أن الشيخ سلامة حجازي ترك آثاراً سلبية وإيجابية بالغة في المسرح المصري ، وأنه أساء إليه بقدر ما أسدى إليه من خدمات . نبدأ بآثاره السلبية ، فنقول إن سلامة حجازي بتوجيه من مدير الجوق العربي إسكندر فرح ، لم يجد أية غضاضة في إجراء تغييرات جسيمة - يزعم أنها تحسينات - في النص المعرب ، سعياً وراء اجتذاب جمهور المسرح بشتى الطرق ، فحشاه بالأغاني والألحان التي يطرب لسماعها هذا الجمهور . وبالنظر إلى عبقرية الشيخ سلامة في الغناء ، فأنه مسئول أكثر من أي شخص آخر عن التحريف الذي أصاب « شهداء الغرام » ، وساعد على نجاح هذا التحريف أن الممثلة ميليا ديان كانت تلعب أمامه دور جولييت . وبذلك أرسى الشيخ سلامة تقاليد غير صحية ، ظلت تلازم المسرح برمته عبر فترة غير قصيرة من الزمن . وهي تقاليد اختفى منها مفهوم المأساة بالمعنى الأرسطاليسي ، الذي يبرز المأساة أداة لتطهير نفوس النظارة عن طريق بث الشفقة والخوف في قلوبهم . . . الخوف أن يصيبهم ما أصاب البطل المأساوي من محن ، والشفقة عليه لما يشعر به من عذاب مروع . وحل محل هذا المفهوم رعشة الجسد واهتزازه تحت تأثير الطبل والناي والمزمار الخ . . . في وسائل الطرب ، فضلاً عن حرص المسرح المصري - كما سوف نرى - على تمثيل الفقرات الكوميدية عقب تقديم التراجيديات . ويلفت هذا أنظارنا إلى غرابة المزاج المصري - كما سوف نرى - على تمثيل الفقرات الكوميدية عقب تقديم التراجيديات . ويلفت هذا أنظارنا إلى غرابة المزاج المصري . فمن الثابت أن مآسي شكسبير راقت له أكثر مما أعجبته كوميدياته ، ولكنه لم يستسغها إلا بعد أن مزجها بالطرب والرقص والتمثيل الهزلي . ولكن إحقاقاً للحق ينبغي أن نذكر في هذا الصدد ، أن كثيراً من الأغاني التي كان الشيخ سلامة يشدو بها ، مرتبط ارتباطاً وثيقاً بأحداث المآسي الشكسبيرية التي يمثلها .

ومهما كان الرأي في سلامة حجازي فلا مناص من الاعتراف بأن الفضل يرجع إليه فيما بلغته مسرحية « روميو وجولييت » ، من ذيوع وانتشار ؛ الأمر الذي جعل الفرق المسرحية الأخرى ـ الراسخ منها والمستجد ـ تتلقفها في لهفة وشغف ، وتحرص على تمثيلها ؛ فنحن نقرأ في « صدى الأهرام » بتاريخ ٢٣ يناير ١٩٠٣ (ص : ٣) خبراً مفاده أن « جوق الترقي الأدبي » إدارة إبراهيم أحمد الأسكندري قام بتمثيلها في تياترو عبدن بالإسكندرية . وكان المغنون الجدد يترسمون خطى الشيخ سلامة ويقلدونه ، مثل المطرب حنفي وهدان ، الذي مثلها في مجتمع التمثيل الشرقي على النسق الطروب نفسه الذي ابتدعه الشيخ حجازي . . ولا يعني هذا بحال من الأحوال أنه أول من أدخل عنصر الطرب في المسرح المصري ، ولكن الذي لا ريب فيه أنه جعل من الطرب ضرورة لا غنى عنها . وسار جوق منيرة المهدية بعده على الدرب نفسه ، كما يتضح لنا من الخبر الذي أوردته جريدة مصر في ٢٦ يوليه ١٩١٨ (ص : ٢) . تقول « مصر » : « يمثل جوق حضرة الممثلة الشهيرة الست منيرة المهدية في كازينو الكورسال رواية (شهداء الغرام) الشهيرة بكثرة ألحانها ، وستقوم الست منيرة المهدية المشهورة بصوتها الرخيم بالغناء ، وتختم بفصل مضحك بواسطة محمد أفندي ناجي . حتى جورج أبيض نفسه ـ وهو سيد التراجيديا في مصر في أوائل القرن العشرين دون منازع ـ لم يسلم من أثر الشيخ سلامة حجازي فيه . فقد حرص جورج أبيض لفترة طويلة ، أن يختم تمثيل المسرحيات المأساوية بوصلة طرب أو فقرة فكاهة . فضلاً عن أن معاصري الشيخ سلامة (مثل أبي خليل القباني الذي مثل شهداء الغرام عام ١٩٠٠) لا بد أن يكونوا قد تأثروا به . ولعلني لا أبالغ إذا قلت إن بعض آثار سلامة حجازي السلبية تجاوز المسرح إلى اللغة التي يستخدمها العوام في مصر حتى وقتنا الراهن . فبات اسم روميو مقروناً في أذهانهم بالمحب الولهان فحسب ، ناسين أن روميو قبل كل شيء وفوق كل شيء شهيد الغرام ومعنى هذا أن سلامة حجازي ـ كما سوف نرى بالتفصيل ـ استطاع أن يفرغ مسرحية شكسبير من محتواها المأساوي ، وأن يبقى فقط على محتواها العاطفي ، أي على لهيب الحب وشواظه ، بل إنه أغفل في بعض الأحيان شهادة الحبيبين ؛ ومن ثم أصبح هناك تناقض مضحك بين اسم المسرحية وهي (شهداء الغرام) وبين مضمونها البهيج أحياناً .

ولعل الخبر الذي نشرته جريدة المقطم بتاريخ ٢٧ سبتمبر ١٩٠٠ يلقى شيئاً من الضوء على ما أدخله إسكندر فرح (الذي كان سلامة حجازي يعمل في جوقه قبل أن يستقل عنه ، وينشىء لنفسه جوقاً يحمل اسمه ، ومن بعده أخواه قيصر وتوفيق فرح) من تغييرات في النص ؛ فهو يشير إلى التحسينات التي أجراها على الفصل الخامس في المسرحية ؛ وهو أمر تؤكده جريدة الوطن الصادرة بتاريخ ٢٧ سبتمبر ١٩٠٠ (ص : ٣) فهي تذكر أن جوق إسكندر فرح سيقوم بتقديم روميو وجولييت بعد « إدخال التحسينات عليها تتمة للموضوع » . ويخبرنا المقطم في عدده الصدر في ٢٨ سبتمبر ١٩٠٠ (ص : ٣) أن جوق سلامة حجازي مثل المسرحية بملابس جديدة أحضرها خصيصاً من باريس . وبرغم أنه من المعروف أن هذا الجوق لم يدخر جهداً أو مالا في إخراج المسرحيات ، فليس لدى الباحث سبيل للتأكد من صحة هذا الخبر . ولكنه يمكن التأكد من أن سلامة حجازي ، بتوجيه من مدير الجوق إسكندر فرح ، قدم (شهداء الغرام) على نحو يروق في عيون النظارة ويستهويهم ، وإن كان يخالف أصل المسرحية كما ألفها شكسبير .

وجدير بالذكر أن نشير في هذا المقام إلى بحث ألقاه الدكتور مصطفى بدوي في جامعة أكسفورد (يونيه ١٩٦٤) تناول فيه اهتمام العرب بشكسبير . يقول الدكتور بدوي إن المصريين عرفوا شكسبير لأول مرة عن طريق المسرح ، وليس عن طريق الكلمة المكتوبة ؛ وإن معظم الترجمات الأولى كانت من خلال اللغة الفرنسية ، وعلى الأخص ترجمات جان فرانسوا ديسي ؛ أي إنها ترجمة عن ترجمة . فإذا علمنا أن الترجمة الفرنسية لم تكن دقيقة ، أدركنا على الفور سبباً مهماً من أسباب بعد الترجمة العربية عن النص الإنجليزي . ويتتبع مصطفى بدوي التغييرات التي أدخلها نجيب حداد على النص الشكسبيري لمسرحية « روميو وجولييت » فيقول إن ترجمته - وهي مزيج من الشعر والنثر - تبدأ بقصيدة حب عصماء من بحر فخيم هو البحر الطويل ، وإن شتى مقومات الشعر العربي التقليدي تتوافر في هذه القصيدة التي يبث فيها روميو لجولييت لواعج قلبه ولوعاته ، ويشكو من طول الأنين والسهاد ، ويشبه وجه محبوبته بالقمر المضيء في دياجير الظلمة . يقول روميو مخاطباً القمر الذي يشبه حبيبته :

عليك سلام الله يا شبه من أهوى ... ويا حبذا لو كنت تسمع لي شكوى
إذن لشكا قلبي إليك غرامه ... وبثك ما يلقى من الوجد والبلوى

وهذه البداية تخالف النص الشكسبيري الذي يبدأ بشجار يشب في الطريق العام بين عائلتي العاشقين المتخاصمتين ؛ فضلاً عن أن النهاية تختلف في الترجمة عنها في الأصل . فلم يكتف نجيب حداد أن يميت شهيدي الغرام روميو وجولييت ، ولكنه أضاف إليهما الراهب لورانس الذي كان شاهداً وأميناً على حبهما ، وسعى ما وسعه للجمع بينهما . ويترفق مصطفى بدوى في حكمه على التغييرات التي أجراها المترجمون الأوائل في مصر على مسرحيات شكسبير بقوله : إننا نجد نظيراً لذلك في ترجمات شكسبير الأولى في بلاد مختلفة مثل فرنسا وروسيا وبولندا والهند . ويقول بدوى إن المصريين لم يترجموا مسرحيات شكسبير شعراً ، باستثناء « مكبث » و« روميو » و« جولييت » أو « حلم ليلة صيف » لأسباب لا أشك في وجاهتها ، من بينها أن الترجمات كانت تتم عادة بتكليف من المخرجين المسرحيين . ولعلنا نذكر كيف عاب إبراهيم عبد القادر المازني على خليل مطران أن ترجماته الشكسبيرية تخلو من الشعر . وبرغم أن المازني على حق فيما يذهب إليه ، فإنه ينسى أن خليل مطران كان يترجم بتكليف من أصحاب المسارح الذين وجدوا في استعمال النثر أيسر سبيل إلى اجتذاب النظارة . فضلاً عن أن العروض العربي التقليدي يقف حجر عثرة أمام الترجمة الشعرية ، بسبب قيود الوزن والقافية . وقد تنبه المازني إلى هذا فدعا ـ كما نعرف ـ إلى خلق بحر جديد يكون شبيهاً بالشعر المرسل عند الغربيين .

وإني أجد نفسي مختلفاً بعض الشيء مع الدكتور بدوي في سعيه إلى الاعتذار عما في المحاولات الأولى لنقل شكسبير إلى العربية من مثالب وقصور ، ومن تغيير محل في النصوص . ولن أفعل غير أن أسوق رأى بعض الكتاب المصريين في هذا الشأن ، حتى أثبت أن هذا البعض كان يمج هذه الفجاجة ويعافها . يقول الناقد المسرحي لجريدة « مصر » بتاريخ ٢٧ يوليه ١٩٣٠ (ص : ٦) عن المحرحوم سلامة حجازي ومن سار على دربه :

« كان التمثيل في مصر في ذلك العهد قاصراً تقريباً على النوع الغنائي

المحزن (أوبرا دراماتيك) ، ولم يكن الذوق المصري ليسيغ مشاهدة رواية من روايات الدراما أو التراجيديا العنيفة من غير أن يمتع أذنه وسمعه ببعض الألحان والأناشيد . وقد تكون هذه الألحان والأناشيد من محسنات الرواية أو مقوياتها ؛ ولكن مما لا شك فيه أن ليست كل الروايات صالحة لأن تحشر فيها الألحان حشراً ، وأن الغناء قد يضعف الكثير من المواقف التراجيدية المعروفة » . هذا الوله المصري بالغناء والطرب هو المسئول عن حشر الأغاني في كل ما قدمه سلامة حجازي وغيره من مسرحيات . والذي فات ناقد « مصر » الفني ولم يفت مصطفى بدوى أن المسرح المصري تأثر تأثراً كبيراً في نشأته بالأوبرا الإيطالية . ومهما كان الدافع الذي حفز سلامة حجازي على إقحام الطرب والغناء في تمثيله فإنه من المؤسف أن نراه يكاد يحول مسرحية « شهداء الغرام » تحويلاً كاملاً إلى حفلة أنس وطرب . فقد كان يشرك معه في الغناء غيره من المطربين والمطربات ، أمثال السيدة توحيدة المغنية ، والمطرب السوري بولص الصلبان ، لتقديم وصلات الغناء خلال عرض المسرحية . ومن الأغاني الشهيرة التي كان الشيخ سلامة يشدو بها وهو يلعب دور روميو أغنية « أجوليت ما هذا السكون ؟ » ، وكان من عادة الشيخ أن يختتم عروضه المسرحية بغناء بعض مونولوجاته وقصائده المعروفة مثل « فتى العصر » و« إبليس والشاعر » و« وإن كنت في الجيش » ، كما أنه اعتاد أن يختتمها بتقديم بعض الفصول من مسرحية هزلية كتبها أمين عطا الله بعنوان « شهداء الغارم الهزلية » ، أو غيرها من الكوميديات ، مثل مسرحية « البخيل » . وكثيراً ما أعقب الشيخ سلامة تمثيله لشهداء الغرام بعرض صور متحركة (سيما توغراف) ، أو بعزف الموسيقى الوترية . ونستخلص من « الجوائب المصرية » بتاريخ ١١ يونيه ١٩٠٧ (ص : ٣) أن أحد الحواة الأجانب واسمه أورستليو كان يقدم أحياناً في نهاية العرض « ألعابه المدهشة فيمثل وحده رواية تحتاج إلى اثنى عشر ممثلاً » . ولا بأس من أن يلقى واحد من الحضور أثناء الفصول كلمة يثنى فيها على جوق الشيخ سلامة وتمثيله الرائع . وأحياناً كان الجوق يعمل يانصيب بين النظارة للحصول على طقم شاي ، كما يتضح لنا من الخبر التالي الذي نشرته جريدة « مصر » بتاريخ ٦ أبريل ١٩٠٧ (ص : ٢) : « يمثل جوق الشيخ سلامة حجازي مساء الغد

رواية (شهداء الغرام) الشهيرة ، ويعقبها تمثيل الفصل الخامس في القالب الهزلي (هاهاها) ؛ وسيعقب هذا الرواية الهزلية توزيعها مجاناً لكل حامل تذكرة ، ثم عمل يانصيب على طقم شاي مجاناً لجميع الحاضرين ، فإلقاء قصيدة هزلية عنوانها (الهواء والهوى) » . ونحن لا نعرف إذا كان (هاهاها) كناية عن الهزل أم أنه اسم القالب الفكاهي المشار إليه . وكان الجوق يستخدم أيضاً مهرجاً قصير القامة اسمه الشيخ عبد الهادي ليلقى في الحاضرين خطبة هزلية . وأحياناً كان الشيخ سلامة حجازي يعرض فصلاً واحداً من « شهداء الغرام » ، بعد أن ينتهي من عرض مسرحية أخرى ، كما نتبين من الخبر التالي المنشور في مجلة « الإصلاح » الصادرة في ٢٩ تشرين الثاني عام ١٩١٣ (ص : ٣) : « سيمثل الجوق رواية خداع الدهر ، وهي حديثة لم تمثل بعد ، ويعقبها الفصل الثالث من رواية « روميو وجولييت » . وأصبح تقديم فصل واحداً أو أكثر من عدة مسرحيات مختلفة ، تقليداً أشاعه الشيخ سلامة ، وقلده فيه معاصروه واللاحقون عليه .

حتى جورج أبيض نفسه تأثر بهذا التقليد ، فضلاً عن أنه - كما أسلفنا - خصص للطرب دوراً في عروضه المسرحية ، فأقحمه بين الفصول . يقول « المؤيد » في ١٦ أبريل ١٩١٣ (ص : ٦) : «يقوم جوق حضرة النابغة جورج أفندي أبيض في هذه الليلة بدار الأوبرا الخديوية بإحياء ليلة تمثيلية نادرة بمعرفة حضرات البارعين عبد الله أفندي عكاشة وبرهان الدين بك حيث يمثل الفصل الأول في رواية (روميو وجولييت) ، والفصل الرابع والخامس من رواية (لويس الحادي عشر) ، ورواية (أمشير) ، ورواية (طارق بن زياد) ، وتلقي الآنسة أرشالو مونولوج باللغة التركية ، وغير ذلك من دواعي الأنس والسرور » . وفي بعض الأحيان كان الشيخ سلامة يقدم مسرحية مستقلة بذاتها خلال تقديمه « شهداء الغرام » كما نجد في الخبر الذي نشرته جريدة مصر في ١٢ ديسمبر ١٩١١ (ص:٣) «يمثل جوق حضرة الممثل الشهير سلامة حجازي رواية بمفرده وهي « الحالق وشمس » في خلال الفصول . وحين اشترك أبيض وحجازي عام ١٩١٤ في تأليف جوق يحمل اسميها ، عهداً إلى بعض الأطفال في بعض الحفلات إلقاء مناظرة في قالب مونولوجات أثناء تمثيل

المسرحيـة. وليس من شك في وجود بعض الجوانب الإيجابية والبناءة في مثل هـذه الممارسـة المسرحيـة ؛ فهي تدريب لـلأجيـال الجـديـدة على الإلقـاء والتمثيل ؛ أي أنها تحاول أن تسد شيئاً من الفراغ النـاجم عن عدم وجـود معاهد للتمثيل . ولعله من المفيد أن نذكر بهذه المناسبة أنه ظهرت أكثر من محاولة فردية في سبيل ملء هذا الفراغ ، من بينها إنشاء جورج أبيض مدرسة خاصة لتعليم التمثيل . تقول « الأخبار » بتاريخ ٣ يونيه ١٩١٧ (ص : ١) : « أنشأ حضرة الممثل البارع الأستاذ جورج أبيض مدرسة للتمثيل بالقاهرة على نظام مثيلاتهـا في أوروبا ، وجعلهـا ثلاثـة أقسام ؛ خص أولهـا بالممثلين ، والثاني بالممثلات وراغبات تعلم حسن الإلقاء ، والثالث بالخطباء والمشتغلين بالإلقاء . ويعلن بروجرامها قريباً ، ثم تفتح للطلاب في ١٥ يونيه الجاري » . ثم نـطالع في جـريدة الأخبـار بتاريـخ ٩ يونيـه ١٩١٧ (ص : ٥) الإعلان التالي : « مدرسة التمثيل العربي بشارع الظاهر نمرة ٣٤ بالقاهرة تليفون ١١ ـ ٣٥ لمؤسسها ومديرها جورج أبيض . افتتاحها في ١٥ يونيه ١٩١٧ . الدروس ثلاثة أقسام ؛ الأول خاص بالممثلين ، والثاني بالممثلات وراغبات تعلم حسن الإلقاء . ولكل قسم منها دروس خصوصية وعمومية ، مـدة الدرس الواحـد ساعتان مرتين في الأسبوع ، وتشجيعـاً لطلاب هـذا الفن الجميل قـد جعل الأسعـار زهيـدة كـالآتي : ٥٠ قـرشـاً شهـريـاً العمـومي ، و ١٠٠ قـرش الخصوصي تقدم الطلبات من الآن إلى إدارة المدرسة » . فضلاً عن هذا فإن تدريب الأطفال على الظهور على خشبة المسرح ليس بالأمـر الغريب ؛ فجريدة « الأفكار » تخبرنا بتاريخ ١٠ يناير ١٩١٥ (ص : ٣) تحت عنوان : « أطفال على المراسح لا يتجاوز سن أكبرهم عن ٦ سنوات » : « في شهـر أبريل الماضي تألف جوق أطفال لا يتجاوز سن أكبرهم ست سنوات . وقد أخذ هذا الجوق في ترتيب رواياته الجديدة ومناظره المدهشة ، وسيقدمها قريباً أمام الشعب المصري . وهذا الجوق مؤلف من ٢٥ ممثلاً وممثلة . فلا عجب إذا لاقى في هذا الجوق الإقبال المنتظر عنـد تمثيل روايـاته التي ستـدهش الحضور » .

على أية حال ، نعود إلى الموضوع الأصلي الذي استطردنا عنه ، فنقول

إنه ما من شك أن إلقاء المونولوجات أثناء عرض « شهداء الغرام » يخل - بطبيعة الحال - بالجو المأساوي الذي أراد شكسبير تصويره في مسرحيته . تقول جريدة المؤيد بتاريخ ١١ يناير ١٩١٥ (ص : ٣) بشأن إلقاء الأطفال المونولوجات أثناء تمثيل شهداء الغرام : « يمثل جوق أبيض وحجازي في تياترو برنتانيا ، روميو وجولييت ، وتتخلل الفصول مناظرة بمنولوجات يلقيها ممثلو الجوق . والممثل الأول الممثلة الأولى من جوق الأطفال الحديث يكون الحكم فيها للجمهور بالفائز الذي تقدم له جائزة ذات قيمة » . ونقرأ في « المقطم » بتاريخ ٢٢ أكتوبر ١٩١٤ (ص : ٧) إعلاناً عن البرنامج التمثيلي في مسرح الكورسال دلباني بشارع عماد الدين يتكون من عشر فقرات ، من بينها مسرحية هزلية يمثلها محمد ناجي ، وفي ختام فقرات الحفل تمثل (شهداء الغرام) ، الأمر الذي يدل على أن رائعة شكسبير التراجيدية لم تكن في نظر مديري الأجواق المصرية سوى مناسبة للغناء والطرب ، أو مجرد فقرة يتوسلون بها إلى إمتاع الجمهور وتسليته . وحين افتتح العكاكشة جوقهم الجديد بتمثيل شهداء الغرام ارتفعت عقائرهم بالغناء ، مقلدين بذلك الشيخ سلامة حجازي وأبا خليل القباني . ويبدو أن صوت عبد الله عكاشة يتميز بالرخامة ، في حين أن صوت زكي عكاشة كان يفتقر إلى الحلاوة ، وليس أدل على ذيوع (روميو وجولييت) من أن عبد الله عكاشة وأخوته كانوا يقدمونها في تياترو حديقة الأزبكية ، في الوقت نفسه الذي كان الشيخ سلامة يمثلها في تياترو برنتانيا (أنظر المحروسة في ٢ سبتمبر ١٩١٤ ص : ٣) . حتى منيرة المهدية ، التي كان صوتها فتنة للعالمين ، بدأت حياتها الغنائية تلميذة في مدرسة حجازي . وفي بدء عهدها بالغناء التحقت بفرقة عزيز عيد لتلقي بين الفصول في تياترو الشانزليزيه بالفجالة قصائد وأناشيد ومشاهد من روايات الشيخ سلامة حجازي .

ولكن من الإجحاف أن نلقي تبعة إقحام الطرب والفكاهة على التراجيديا الشكسبيرية على الشيخ سلامة وحده ؛ فهو في التحليل الأخير لم يفعل إلا استجابة لرغبات النظارة . ويجدر بنا أن نورد في هذا الشأن جانباً من مقال نشرته « الدنيا المصورة » (عدد ٧٧) بتاريخ ٦ يولية ١٩٣٠ . وترجع أهمية

المقال ـ الذي يستند كاتبه إلى طبيب بمستشفى الملك اسمه فؤاد رشيد ، وصفته هذه المجلة بأنه حجة في تاريخ المسرح المصري ـ إلى أنه يلقى ضوءاً على المزاج المصري الذي حدد للمشتغلين بالمسرح مسارهم ؛ الأمر الذي يدعونا إلى أن نترفق في الحكم عليهم حين نراهم يقحمون الغناء في المآسي ، ويختمون عروضهم التراجيدية بفصول مضحكة . تقول « الدنيا المصورة » (ص : ٢٢) إن الكوميديا قبل عام ١٩١٤ كانت لازمة أساسية في العروض الجادة أو التراجيدية . ولكن بعد ١٩١٤ بدأت الكوميديا تستقل لتصبح في نهاية الأمر كياناً قائماً بذاته . ويضيف فؤاد رشيد أن الظروف ساعدت على استقلال الكوميديا عن العروض التراجيدية ؛ فنحو عام ١٩١٤ خلا مسرح برنتانيا لمدة شهرين حتى صرحت الحكومة لجوق أبيض وحجازي باستخدام دار الأوبرا في خلال هذه الفترة ؛ الأمر الذي أغرى عزيز عيد بتكوين فرقة كوميدية تتألف من حسين رياض واستفان روستي وحسن فايق . وبإنشاء هذه الفرقة ـ كما يذهب إلى ذلك فؤاد رشيد ـ أصبح للكوميديا في مصر كيان مستقل . ولكن هذه الفرقة ما لبثت أن انهارت ، فاضطر مؤلفها عزيز عيد إلى الانضمام إلى فرقة عكاشة التي أولت التمثيل الكوميدي والفودفيل اهتماماً كبيراً ، وأفردت له عروضاً خاصة . تقول « الدنيا المصورة » في هذا الشأن إنه قبل ١٩١٤ تقريباً « لم يكن للكوميدي وجود حقيقي في مسارحنا ، وكل ما في الأمر وضع روايات كانت تعرض في فرقة المرحوم الشيخ سلامة حجازي . وكان أهمها (أبو الحسن المغفل) و(الشيخ متلوف) و(البخيل) . أما عدا ذلك فقد كانت الروايات تعتمد على العنصر الغنائي الذي كان يضطلع به فقيد الإنشاد المرحوم الشيخ سلامة . على أن كثيراً من هذه الروايات كانت تحوي في ثناياها دوراً أو اثنين تمتزج بهما الدعابة وتختلط فيهما روح الفكاهة . وكان أشهر من تسند إليه مثل هذه الأدوار الممثل خفيف الروح المرحوم محمود حبيب ، ثم يليه الأستاذ عمر وصفي . ولما كانت أغلبية هذه الروايات تنتهي بفواجع ، فقد اعتاد الجمهور أن يطالب بفصل مضحك في النهاية . وطالما شاهدنا في رقاع الإعلان عن حفلات التمثيل تلك الجملة المأثورة (وتختتم الرواية بفصل مضحك من أمير المضحكين محمد ناجي) . ولم يكن الشيخ سلامة يلجأ إلى هذه الوسيلة في الغالب إلا

في المواسم والأعياد ، وفي الرحلات التي كان يقوم بها في ريف مصر وصعيدها . ومن النوادر التي يصح ذكرها بهذه المناسبة ، أن الأستاذ أبيض عندما ألف فرقته العربية الأولى من فطاحل الممثلين ، وتجول في الأرياف يعرض رواياتها الشائقة (لويس الحادي عشر وأوديب الملك وعطيل وغيرها) - نقول إن الريفيين عقب إسدال الستار الأخير لم يكونوا ليغادروا المكان معتقدين أن كل رواية لا بد أن تختتم بفصل مضحك ، وأن هذا الفصل من لبنة الرواية ولوازمها الأصلية ، وبدونه لا يكون لها شأن يذكر . بالطبع لم يكن في المقدور النزول على هذه الرغبة ، فكان الجمهور يظل جاثماً في أماكنه ، مصفقاً ومهللاً (لسه فصل - لسه فصل) . وبعد ذلك وضعت عدة روايات من نوع (الفارس) ، كان منها أن قلبت رواية شكسبير (روميو وجولييت) رأساً على عقب ، واستخرجت منها فكاهة حقيقية سميت (روميو وجولييت الهزلية) . وكان الدور المهم فيها للمرحوم محمود حبيب . وفي ذلك العهد نفسه ظهر الممثل جورج دخول في دور (كامل الأصلي) ، فكان يمثل فصولاً مضحكة دون أن يعتمد فيها على نص محرر ؛ فلم يكن إذاك بحاجة إلى ملقن يعينه على التذكر ، بل كانت ذاكرته هي العمدة التي يستعين بها على فصوله المضحكة والسهرات الخاصة ، فقد كان بطلها أحمد الفار ، وما زال إلى اليوم حيا يرزق ، وهو قدير على تقليد أصوات الطيور والحيوانات المختلفة ، كما أنه عازف ماهر في موسيقى القرب . وكان أهم فصوله المضحكة ذلك الفصل المشهور إلى اليوم ، والمسمى (سعد الدين باشا مدير الغربية) » .

لقد شهد المسرح المصري في مطلع القرن العشرين ممارسات عجيبة أشد ما تكون مدعاة للدهشة والاستغراب ، لعل أهمها إقدام الشيخ سلامة على تحويل نهاية شهداء الغرام المفجعة إلى نهاية سعيدة ، زف فيها هذا المطرب الكبير جولييت إلى روميو ، ثم تغنى في حفل زفافهما . تقول جريدة الوطن بتاريخ ١٠ نوفمبر ١٩١٥ (ص : ٣) في هذا الشأن : « يمثل جوق أبيض وحجازي شهداء الغرام بشكل جديد ، يمثل أهم أدوارها حضرة الأستاذ الشيخ سلامة حجازي ، وتظهر في الفصل الرابع حفلة زفاف جولييت موقعة

نغماتها على الآلات والطرب برئاسة الأستاذ سامي أفندي شوا وفرقته . تنزيل عظيم في أثمان التذاكر (لوج حريمي ٤٠ قرشاً ـ لوج رجالي ٣٠ قرشاً ، وأسعار الكراسي ٨ ، ٦ ، ٢ ، أعلى التياترو » . ولعلنا نلاحظ في هذا الخبر تخصيص ألواج للحريم . وكانت هذه الألواج مغطاة حتى لا تنفذ إليها عيون الفضوليين من الرجال . ونقرأ في المقطم بتاريخ ٢ مايو ١٩٠٧ (ص : ٣) نموذجاً لإعلان متكرر عن تخصيص جوق سلامة حجازي بابا خصوصياً لدخول العائلات : « لغاية التحفظ خلف دار التمثيل » . وأحياناً كان الجوق يخصص حفلات للنساء فقط ، كما هو واضح من الإعلان الذي نشرته جريدة الأفكار بتاريخ ١٨ أكتوبر ١٩١٤ (ص : ٣) : « للسيدات في الساعة ٥ بعد الظهر إلى الساعة ٨ مساء تقام حفلة خصوصية لا يدخلها أحد من الرجال قط . ومن الساعة التاسعة مساء دخول عمومي للرجال والسيدات » . وينبغي أن نذكر هنا بصدد تحويل الشيخ سلامة حجازي مأساة (شهداء الغرام) إلى حكاية ذات نهاية سعيدة أن تاريخ الأدب الإنجليزي نفسه شهد تجربة مماثلة قام بها ناحوم تيت في القرن الثامن عشر . فقد أجرى تيت تغييرات جذرية في مأساة الملك لير ، ثم أنهاها نهاية سعيدة ، بأن زوج كورديليا من إدجار . وراق هذا التغيير في عين ناقد كلاسيكي ذائع الصيت هو الدكتور صامويل جونسن . وبالرغم من اختلاف الظروف والأسباب التي دفعت كلا من ناحوم تيت وسلامة حجازي إلى نبذ النهاية المأساوية ، فإنهما كانا دون ريب يشتركان في الرغبة في استرضاء عامة النظارة التي تحب أن ترى على خشبة المسرح الشر يعاقب والخير يثاب .

ومن الممارسات الغريبة في المسرح المصري أن تقوم النساء بتمثيل أدوار الرجال . لقد كان محظوراً على النساء في العصر الإليزابيثي الذي ألف فيه شكسبير مسرحياته الظهور على خشبة المسرح الإنجليزي . ومن ثم كان يعهد إلى الصبية والغلمان بتمثيل أدوارهن . ولكننا هنا في مصر نشهد العكس ، فنرى النساء يلعبن أدوار الرجال . فهل يستطيع المرء ـ استناداً إلى هذه الممارسة ـ أن يخلص إلى أن المجتمع المصري في مطلع القرن العشرين كان أقل في محافظته من المجتمع الإنجليزي في القرن السادس

عشر؟ لست أدري ، فالوصول إلى مثل هذا الحكم يحتاج إلى دراسة اجتماعية مقارنة ليس هنا مجالها . تقول صحيفة الوطن بتاريخ ١٩ يوليه ١٩١٧ (ص : ٣) : « يسرنا أن يعود إخوان فرح إلى التمثيل ، فقد عزم حضرة توفيق أفندي فرح شقيق المرحوم إسكندر فرح على تقديم بعض الروايات الممتازة اثناء ليالي عيد الفطر في تياترو الشانزليزيه . وأول رواياته (شهداء الغرام) وتقوم ، أنيسة بدور « روميو » . وليس هذا بالأمر الغريب ، فقد كانت كل من منيرة المهدية وفاطمة رشدي تلعبان أدوار الرجال . تقول صحيفة البصير في ٥ أكتوبر ١٩١٦ (ص : ٥) : « يحيي جوق السيدة منيرة المهدية ليلتين من ليالي عيد الأضحى في مرسح الحمراء . الليلة الأولى مساء يوم الاثنين (٩ أكتوبر) وتمثل فيها رواية عائدة الشهيرة ، وتقوم بتمثيل رداميس بطل الرواية السيدة منيرة المهدية ، وتنشد ما فيها من القصائد البديعة . والليلة الثانية (١٠ منه) وتمثل فيها رواية هملت ، ويقوم بأهم الأودار عبد العزيزأفندي مدير الجوق . وفوق ذلك فإن السيدة منيرة ستطرب الجمهور على تخت آلات مؤلف من أبرع الموسيقيين بأدوار جديدة » . يقول شحاتة عبيد في جريدة الوطن بتاريخ ٢٣ يوليه ١٩١٨ (ص : ١) في هذا الصدد : « أما فرقة المهدية فإنها ما زالت تمثل رواياتها الأبدية التداول ، ولا أدري أية نزعة تدفعها إلى ذلك وهي تجد في الجمهور إعراضاً واشمئزازاً » . ويزجى شحاتة عبيد النصيحة للسيدة المهدية بأن تقلع عن تمثيل أدوار الرجال ، فهي محبوبة مطربة وممثلة ، ويمكنها بمنتهى السهولة أن تجد في أدوار النساء الكثيرة الدور الذي يناسبها . أما إذا كانت مصرة على الاستمرار في تمثيل أدوار الرجال فخليق بها أن تمثل دور صبي يتراوح عمره بين الثانية والرابعة عشرة » .

والرأي عندي أن أكثر الممارسات غرابة في بواكير المسرح المصري أن يتناوب ممثلان معروفان تمثيل شهداء الغرام ؛ فيظهر الشيخ سلامة في بعض فصولها ويؤدي عبد الله عكاشة فصولها الأخرى ، كما نتبين من الخبر الذي نشرته جريدة مصر بتاريخ ١٠ أكتوبر ١٩١٢ (ص : ٣) : « يمثل الجوق العربي مساء اليوم رواية شهداء الغرام الشهيرة ، وسيقوم بأدوارها حضرة

الممثل الشهير عبد الله أفندي عكاشة ، ويقوم بدور روميو في الفصل الثالث حضرة المطرب البارع عمدة التمثيل الشيخ سلامة حجازي ، ويليها فصل مضحك » . وتقول جريدة مصر في هذا الشأن بتاريخ ١٩ نوفمبر ١٩١٢ (ص : ٣) : « ستمثل رواية (شهداء الغرام) وما فيها من أنواع الطرب ورخيم الألحان . ويقدم ثلاثة فصول فيها حضرة الأستاذ المطرب البارع عمدة التمثيل الشيخ سلامة حجازي ، والفصلين الباقيين لحضرة الممثل الشهير عبد الله أفندي عكاشة » .

وبالرغم من كل ما تقدم من سلبيات شابت العمل المسرحي المصري في بداياته فقد أشرقت فيه بعض الإيجابيات العظيمة المشرفة . لقد قيل عن الشيخ سلامة في حياته إنه وقف حجر عثرة في سبيل رقى التمثيل في مصر ، لأنه جعل من الطرب تقليداً مسرحياً ، لم يستطع الذين جاءوا من بعده أن يتخففوا منه . ومن الواضح أن أثره في المسرح لم ينته بوفاته ، فنحن نطالع في صحيفة « المنبر » بتاريخ ١١ أغسطس ١٩١٨ (ص : ١) انه بعد وفاته عام ١٩١٧ أصبح « كل صاحب فرقة تمثيلية يحاول الاستعاضة عن ذلك الشيخ ببنات وصبيات ينشدون بعض قصائده ، ويغنون شيئاً مما وضع من الألحان ، فأثبت عملهم هذا أن صوت الشيخ كان القوة المغناطيسية التي جذبت الجمهور إلى مسارح التمثيل » . ونقرأ تأكيداً لهذا المعنى في مقال كتبه محمد تيمور في « المنبر » بتاريخ ٢٨ أغسطس ١٩١٨ (ص : ١) يذهب فيه إلى أن الشيخ سلامة قد لا يكون أضاف إلى فن التمثيل شيئاً يذكر ، إلا أنه استطاع أن يقرب المسرح من قلوب الناس ، وأن يستميلهم إليه بفضل فائق عنايته بالمناظر والملابس المسرحية ، وإنفاقه ببذخ عليها ، وبفضل قدرته على الموائمة بين ألحانه وبين المواقف المسرحية . يقول محمد تيمور في هذا الصدد : « أينسى القارىء الكريم المناظر المتقنة المدهشة التي كان يقدمها لناالشيخ في روايات « هملت » و« شهداء الغرام » و« تليماك » و« ضحية الغواية » و« نتيجة الرسائل » وغيرها من الروايات الشهيرة . . . والشيخ كما نعلم لم يتلق التمثيل في مدرسة أو عن أستاذ قادر ، ولكنه تعلمه في مدرسة التجارب . وهو إن كان لم يصل لتحسين إلقائه ولكنه وصل أخيراً لإجادة كثير

من الأدوار التي لم يبزه فيها ممثل ، كدور هملت . . . أما طريقة إنشاده فكانت تختلف عن طريقة المغنيين ، وكانت ألحانه توافق المواقف المسرحية . فإذا لحن لحنا للجحيم سمعت منه عزيف الجن ، وإذا لحن لحنا غراميا شممت منه أريج الحب ، وإذا لحن لحنا دينيا دخلت في نفسك الهيبة والجلال » .

ومن الصفحات المضيئة في المسرح المصري أن نراه يتحول أحياناً من مجلس أنس وطرب إلى منتدى أدبي راق ، فيه أروع الشعر وأعذبه ، مثل تلك الحفلة التي وصفتها صحيفة المؤيد بتاريخ ٤ مارس ١٩١٣ بقولها (ص : ٦) : « شهداء الغرام في تياترو عباس بشارع جلال . يقام في مساء الخميس (ليلة الجمعة ٦ مارس) الاحتفال السنوي ، فيقدم جوق الشيخ سلامة رواية « شهداء الغرام » (روميو وجولييت) وهي في مقدمة الروايات التي يتمنى محبو الطرب والتمثيل رؤيتها ، ويقوم بأهم أدوارها حضرة الممثل البارع والمطرب الشهير الشيخ سلامة حجازي ، ويقدم وصلتين طرب حضرة بلبل مصر الوحيد إبراهيم أفندي شفيق على تخته الجامع أعظم مشاهير فن الموسيقى والطرب ، خصوصاً حضرة سامي أفندي شوا ، ويلقى خطاباً في فن التمثيل حضرة سيد أفندي على ، وتلقى قصيدة لسعادة شوقي بك ، وقصيدة لسعادة حافظ بك إبراهيم ، وقصيدة لحضرة خليل أفندي مطران ، وفصل رقص جميل . وتختم الليلة برواية هزلية جديدة » . وأيا كانت القيمة الفنية لمسرح سلامة حجازي الغنائي فلا مناص من الاعتراف بفضل ريادته ، وأنه ـ رحمه الله ـ كان ينحت بأظافره في الصخر من أجل أن يتبوأ المسرح المصري مكاناً عالياً بين الفنون » .

ومن النقاط المضيئة كذلك الدور الرائع الذي لعبه هذا المسرح في إذكاء روح التآلف والالتحام في صفوف الأمة من مسلمين ومسيحين . فعلى سبيل المثال تخبرنا جريدة « البصير » بتاريخ ١٥ مارس ١٩٠٠ (ص : ٢) أن جوق سلامة حجازي قدم شهداء الغرام في طنطا لصالح الجمعية الخيرية الكاثوليكية . ولكن استعداد كثير من الفرق المسرحية لإحياء الحفلات الخيرية لا ينبغي أن ينسينا أن بعض الممثلين كانوا يقومون بأعمال نصب على

الجمهور تحت ستار جمع المال للأعمال الخيرية ، كما يتضح لنا من خبر نشرته جريدة البصير بتاريخ ٨ ديسمبر ١٩١٥ (ص : ٢) . وبرغم هذا فإذا أمعنا النظر في الخبر التالي عن منيرة المهدية ، وجدناه مثلاً رائعاً من التسامح الديني ورحابه الأفق . وبفرض أن منيرة المهدية كانت تهدف إلى الدعاية عن نفسها ، فإن الخبر في حد ذاته دليل ناصع على تحضر أسلافنا . تقول صحيفة « البصير » في ١٥ يناير ١٩١٦ (ص : ٢) عن استعداد منيرة المهدية لإقامة الحفلات الخيرية لصالح كل الطوائف والعقائد : « وقد حركت غيرتها اليوم عاطفة إنسانية في هذه الضائقة الشديدة ، فأرادت أن يكون لها باع طولي في إغاثة المنكوبين بالفقر ، فتبرعت بليالي تمثيلية لبعض جمعيات الإسعاف ، وثانية لجمعية الروم الأرثوذكسيين ، وثالثة لجمعية المواساة الإسلامية ، وكتبت لنا تقول إنها مستعدة لتحذو هذا الحذو الجميل مع كل جمعية خيرية على اختلاف الأديان والنحل ، بشرط أن تخابرها الجمعية قبل تحديد ميعاد بعشرة أيام ، والمخابرة معها رأساً بمنزل زوجها الفاضل محمود بك جبر بالفيلا نمرة ١٠٨ في مصر الجديدة . . . وفي هذه الليلة تمثل للإسكندريين في مسرح الحمراء رواية أنس الجليس وفصلاً من رواية « شهداء الغرام » . فضلاً عن هذا كانت الأجواق المختلفة تخف لنجدة المحتاجين والمعوزين من الممثلين والأدباء . بل إن جود هذه الأجواق كثيراً ما تجاوز حدود مصر إلى بلاد بعيدة ، بعضها عربي وبعضها الآخر أجنبي . فنحن نقرأ مثلاً في صحيفة « المؤيد » الصادرة في ١٤ أبريل ١٩١٢ (ص : ٦) عن اشتراك عبد الله عكاشة مع سلامة حجازي في تمثيل شهداء الغرام لصالح المجاهدين ضد الطليان في طرابلس .

وأخيراً نقول إن من النقاط المضيئة في بدايات المسرح المصري أن انفتاحه على الغرب كان في الأساس إنفتاحاً حضارياً ؛ فقد كانت الفرق الإيطالية والفرنسية بوجه خاص تفد إلى مصر في كل عام لتقديم موسمها على مسرح الأوبرا الخديوية ، ويعطينا الخبر المنشور في الأهرام بتاريخ ٢١ يونيه ١٩٠٣ (ص : ٢) مجرد نموذج لنشاط الفرق الأجنبية في مصر في مطلع هذا القرن ، ومفاده أن جوقاً إيطاليا حضر إليها ليقدم ست عشرة مسرحية باللغة

الفرنسية في الأوبرا الخديوية ، من بينها مسرحيتا « روميو وجولييت » و« هملت » . وفي العقد الثالث من القرن الحالي تنبهت انجلترا لخطر التنافس الثقافي الإيطالي الذي يتهددها ، الأمر الذي جعلها تشعر بالرضا عن زيارة فرقة أتكنز للأراضي المصرية عام ١٩٢٧ . ويلقي الخبر التالي ضوءاً على تنافس انجلترا وإيطاليا في هذا الشأن . تقول الأهرام بتاريخ ٢٠ ديسمبر ١٩٢٧ : « لندن في ١٩ ديسمبر - لمراسل الأهرام الخاص - نشرت جريدة (المورنن بوست) اليوم مقالاً لمكاتب لها قال فيه ما يلي : « من دواعي الأسف الشديد أن ليس في انجلترا جمعية مركزية ترسل أحسن الروايات الإنجليزية لتمثيلها في الجهات المتطرفة من الإمبراطورية البريطانية . وقد دلت التجربة الأخيرة التي جربها المستر أتكنز في مصر على أن البلدان التي جنت فائدة من العدل والإدارة والتعليم البريطاني تحتاج أيضاً إلى ترقية الثقافة . ولا ريب أن كل جمعية مشهورة بحسن السمعة من الجمعيات التمثيلية تأتي بفائدة ثمينة ، وتساعد على إعلاء السمعة البريطانية إزاء المساعي التي تبذل لعرض الثقافة الإيطالية على مصر . ويبذل السنيور موسوليني المال لإعانة الجوقات الإيطالية التي تمثل رواياتها في دار الأوبرا الملكية بالقاهرة ، حتى أخذ المصريون يولون وجوههم شطر إيطاليا لرؤية كل شيء فني جميل » . ومهما اختلفنا حول مدى فائدة مثل هذه العروض للأجنبية للجمهور المصري ، فإنها دليل على الصحة والعافية الحضارية . صحيح إن الأوبرا الخديوية كانت تجسيداً للنفوذ الأجنبي والامتيازات الطبقية ، ولكنها كانت على المدى البعيد أحد مصادر الإشعاع الثقافي في بلادنا .

فاوست
في الأدب العربي المعاصر

مصطفى ماهر

تمهيد :

في محاضرة ألقيتها في عام ١٩٧٩ ، بمناسبة الذكرى السادسة لوفاة عميد الأدب العربي ، الدكتور طه حسين ، في كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، بعنوان « بعض اهتمامات طه حسين بالأدب الألماني »[١] ، تحدثت عن اعتماد طه حسين في تقديمه الأدب الألماني إلى القارىء العربي على أديبين عظيمين ، اقتصر اهتمامه عليهما اقتصاراً يوشك أن يكون كاملاً : يوهان ڤولفجنج فون جوته ، وفرانتس كافكا ، وذهبت إلى أن هذا التركيز ينطق بفكر صائب ؛ لأن جوته يمثل نخبة من الاتجاهات الأدبية الألمانية المهمة من « الروكوكو » إلى « العاصفة والاندفاع » إلى « الكلاسيكية » و« الرومانتيكية »[٢] ، وبهذا فإن التعريف به كان يعني فتح الباب على مصراعيه أمام الأدب الألماني في عصر من عصوره الرائعة ؛ ولأن كافكا يمثل مجموعة كاملة من المقوات الأساسية التي يقوم عليها الأدب الألماني الحديث[٣] .

وإذا كان اتصال الثقافة العربية بالثقافة الفرنسية قد بدأ في القرن التاسع عشر ، ووجد له في رفاعة الطهطاوي وتلاميذه نقلة دءوبين بالمعنى الواسع للنقل[٤] ، فإن اتصال الثقافة العربية بالثقافة الألمانية تأخر حتى مطلع القرن العشرين ، ولم يأخذ صورة نشيطة إلا على إثر زيارة إمبراطور ألمانيا لدمشق ١٨٩٨ ، ثم قبيل الحرب العالمية الأولى[٥] . كذلك نلاحظ أن تأثير الثقافة

الألمانية ، إذا أخذنا الترجمة دليلاً عليه ، يقل في حجمه عن تأثير ثقافات أوروبية أخرى مثل الثقافة الفرنسية والإنجليزية . ويرجع ذلك إلى أسباب سياسية في المقام الأول ، ارتبطت بها أسباب أخرى ؛ منها تأخر تعليم اللغة الألمانية في المعاهد والمدارس إلى مطلع الخمسينيات . إلا أن التأخر الزمني ، والتواضع الكمّي ، لا يعنيان بالضرورة ضعف التأثير ؛ فقد أوتي الأدب الألماني في شخص جوته وأعماله رسولاً لا يبارى في دعوة التواصل بين الثقافة الألمانية والثقافة العربية الإسلامية . فلم يقف حرصه على الثقافة العربية الإسلامية عند حد الدراسة المتأنية والمعرفة الصحيحة ، بل تجاوز ذلك إلى حب لهذه الثقافة وإغتراف من مناهلها . فليس من الغريب أن يحس حملة الثقافة العربية الإسلامية من مؤلفين ومترجمين وقراء بهذه القرابة ، وليس من الغريب أن يكون لهذا الإحساس أثره الكبير المستمر .

جوته بين العرب :

لعل أقدم محاولة لنقل شيء من أعمال جوته إلى العربي هيّ تلك الترجمة التي نشرها أحمد رياض في القاهرة عام ١٩١٩ **لآلام ڤرتر**(٦) ، في إطار حركة عاطفية رومانتيكية برزت في الأدب العربي في مصر آنذاك ، وفي ربط مستتر بين هذه القصة وقصص عربية شبيهة مثل قصة **مجنون ليلى** وقصة **قيس ولبنى** ، عرفت طريقهاإذ ذاك إلى التجديد . وما مرت سنوات خمس حتى كان أحمد حسن الزيات قد أتم ترجمته الشهيرة لهذه الرواية ، وأصدرها بمقدمة كتبها طه حسين ، فلاقت نجاحاً كبيراً ، وما تزال هذه الترجمة تصدر إلى يومنا هذا في طبعات مجددة . وأصدر عمر عبد العزيز أمين ، صاحب القلم المعروف في روايات الجيب ، صياغة مبسطة لها ، تكرر طبعها هي الأخرى ، وكانت آخر طبعة رأيتها منها هي طبعة ١٩٦١ . ويمكن القول إن رواية **آلام ڤرتر** أحدثت أثراً كبيراً في العالم الثقافي العربي ، وأن المترجمين لا يكفون عن إعادة ترجمتها ، ناهيك عن تأثر الأدباء والشعراء الخلّاقين بها .

ومن الممكن القول إن محمد عوض محمد هو أول من رجع في ترجماته إلى النص الألماني على نحو ما ، على عكس سابقيه الذين استخدموا لغاتٍ أخرى مثل الإنجليزية أو الفرنسية . أخرج محمد عوض محمد في عام

١٩٣٣ ترجمة نثرية لهرمن ودوروتيا بمقدمة كتبها طه حسين (٧) ، ونفدت الطبعة الأولى ، فصدرت طبعة ثانية في عام ١٩٤٩ . ثم نشر محمد عوض محمد في أثناء الحرب العالمية الثانية ترجمته للجزء الأول من « **فاوست** » بمقدمة لطه حسين . وسرعان ما دخلت هذه « القصة » في دائرة الاهتمام على مستويات مختلفة ، فظهرت لها صياغة روائية في روايات الجيب ، منها تلك التي صنعها إسماعيل كامل ، ثم في عالم المسرح والسينما ، حيث قدم يوسف وهبي مسرحية « **الشيطان** » ، ثم فيلم « **سفير جهنم** » . وظهر أخيراً فيلم « **المرأة التي غلبت الشيطان** » ، ومسرحية « **عبود عبده عبود** » تمثيل أمين الهنيدي . واهتم المترجم الشاعر عبد الحليم كرارة بهذا العمل المسرحي الكبير ، فترجمه « شعراً » على النمط الشعري القديم في عام ١٩٥٩ ، ولم يكتف بترجمة الجزء الأول من المسرحية ، بل عكف على ترجمة الجزء الثاني شعراً أيضاً، وبذل في ذلك جهداً يفوق المألوف. ولعبد الحليم كرارة ترجمة لإيفيجينيا ، ليست هي الوحيدة ؛ فهناك ترجمة أخرى لها أصدرها محمود إبراهيم الدسوقي ، ومعها ترجمة لا جمونت في مجلد واحد ١٩٤٦ . أمّا ترجمة « **الديوان الشرقي للمؤلف الغربي** » فقد اضطلع بها عبد الرحمن بدوي ، الذي يعتبر بغير شك علماً من الاعلام الثقافية البارزة في مجالات كثيرة منها مجال الترجمة من الألمانية إلى العربية . أصدر عبد الرحمن بدوي ترجمته للديوان في عام ١٩٤٤ ، ثم أصدر طبعة مزيدة مستكملة ممتازة في عام ١٩٦٣ . ومن أعمال جوته أصدر بدوي أيضاً ترجمة « **التبادلات المزدوجة** » بعنوان « **الأنساب المختارة** » في عام ١٩٤٥ . وهناك ترجمة ممتازة لمسرحية « **توركواتو تاسو** » أصدرها الأستاذ الأديب الشاعر الدكتور عبد الغفار مكاوي في عام ١٩٦٧ ، وله أيضاً ترجمة لقصتين من قصص جوته « الأقصوصة » ، و« الحكاية » ولمختارات من « **الديوان الشرقي** » . وقد بدأ مصطفى ماهر في عام ١٩٦٦ مشروعاً طموحاً لترجمة أعمال جوته المسرحية ، أتم في إطاره : « **نزوة العاشق** » و« **الشركاء** » و « **أورفاوست** » و« **جوتس فون برليشينجن** » و« **وكلافيجو** » و« **شتيلا** »(٨) . كذلك يصح أن نشير في هذا المقام إلى ترجمة الشاعر عبد الرحمن صدقي لبعض قصائد من أعمال جوته (٩) .

وهناك دراسات مختلفة بالعربية تدور حول جوته ، قد لا تكون كثيرة ، ولكنها تبين الاهتمام بالأديب الألماني الكبير ، وتبين في الوقت نفسه المواقف المتباينة التي وقفها مستقبلو[١٠] جوته . هناك دراسات طه حسين التي قدم بها لآلام ڤرتر وهرمن ودورتيه وفاوست ، وهناك درساته التي أحيى بها ذكرى مرور قرنين على مولد جوته . وقد احتفل عباس محمود العقاد أيضاً بهذه المناسبة وأخرج كتابه الصغير « **عبقرية جيتى** » . وهناك كتابات متفرقة لكثير من الكتاب مثل توفيق الحكيم وعلي أدهم وحسن محمود . وهناك مقالتان بقلم الدكتور محمد عوض محمد عن فاوست ، وكتيب بعنوان «جوته والاسلام» بقلم عبد الرحمٰن صدقي وكُتَيِّب بالعنوان نفسه بقلم عبد العزيز بن شنهو[١١] ، ومقال بالعنوان نفسه بقلم دكتور مصطفى ماهر . ولعل أهم الدراسات المتخصصة التي كتبت عن جوته هي التي صدرت كمقدمات لترجمة هذا الكتاب أو ذاك من كتبه : دراسات الدكتور عبد الرحمن بدوي ، ودراسات الدكتور عبد الغفار مكاوي ، ودراسات الدكتور مصطفى ماهر . ولا بد أن نضيف إلى هذه المختارت . الببليوجرافية رسائل الماجستير والدكتوراه التي كتبها الدراسون العرب ، أو التي يعكفون على كتابتها حالياً ، وكذلك الدراسات المقارنة التي كتبها الدكتور عز الدين إسماعيل[١٢] ، والدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي[١٣] ، وغيرهما .

المواقف :

دخل أدب جوته ، إذن ، إلى دائرة الثقافة العربية الإسلامية ، واستقبله المستقبلون بوجهات نظر متباينة ، كانت لها آثارها على اختيار المترجمين للأعمال ، وعلى طريقة الترجمة وأسلوبها ، وكانت لها آثارها على الفهم والتفسير ، ثم كانت لها آثارها على المحاكاة أو المعارضة أو الاقتباس أو الإفادة أو الاستئناس . ويمكننا أن نحدد المواقف الاستقبالية[٢٤] على النحو التالي :

الموقف الأول : هو الموقف التعريبي ، الذي يختار فيه الناقلون نصاً أجنبياً له أرضية ممهدة نوعاً ما في التراث العربي ، بحيث لا يجد القارىء في النص المنقول غرابة شديدة ، كما حدث في حالة نقل « آلام ڤرتر » إلى العربية ، لما بين هذه القصة وبعض القصص العربية القديمة من شبه . وقد

يذهب أصحاب هذا الموقف إلى اصطناع أسلوب قريب إلى القارىء العربي ، بغض النظر عما إذا كان هذا الأسلوب يفي بالشروط العلمية المطلوبة في الترجمة الدقيقة ، وهذا ما فعله الزيات بأسلوبه الممتاز[١٥] .

الموقف الثاني : هو الموقف الاستحواذي ، الذي يتصور فيه الناقلون أن جوته أديب وشاعر ومفكر ، ينتمي إلى الثقافة العربية الإسلامية ؛ فهم يحرصون على تأكيد انتمائه إلى الإسلام والعروبة ، فترى عبد الرحمن صدقي يسميه « جوتة الشرقي » ، ويذكر في ختام كتابه : « . . . والقراء لا محالة يذكرون محاولته إظهار الخلق أجمعين على محاسن الشرق وما جاء به الإسلام من الحق » . ويظهر هذا الموقف واضحاً في كتابات الكاتب الجزائري عبد الحميد بن شنهو الذي يقول مثلاً : « ذلك أن جوته كان إنساناً على النحو الذي يفهمه الإسلام ، ويريده . . » . أو يقول : « . . كان جوته مصدِّقاً للعمل الرباني الروحي الذي قام به محمد . . . ولقد سعى جوته إلى تقليد النبي في تصرفه ، بل في عمله » .

الموقف الثالث: الموقف العلمي الأكاديمي ، الذي يحاول فيه الناقلون أن يفهموا جوته وأعماله فهماً يتفق مع متطلبات المناهج الموضوعية ، ويحاولون إلقاء الضوء على النواحي الغامضة المنتمية إلى ثقافة أخرى ، بدلاً من تجاوزها أو تحويرها أو تعريبها . من أمثلة ذلك دراسة الدكتور عبد الغفار مكاوي[١٥] « **تريثي قليلاً فما أجملك . . . خواطر عن فاوست** » التي يبين فيها أبعاد المشكلة الفاوستية من وجهة النظر الألمانية[١٦] .

الموقف الرابع : الموقف الحواري ، الذي يدخل الناقل فيه مع الأديب والشاعر الذي يستقبله ، أو يستقبل شيئاً من أعماله في حوار ونقاش وجدل ، يريد أن يبين المواضع التي تهمه ، والتي يحرص على نقلها ، والمواضع التي يرفضها ، أو يستنكرها على نحو ما فعل توفيق الحكيم في « عهد الشيطان » أو على نحو ما نرى في الحوار بين الدكتور حسين مؤنس وتوفيق الحكيم : « **لقاء مع توفيق الحكيم على مفترق الطرق** » (مجلة أكتوبر ، القاهرة ، ٩ مايو ١٩٨٢ ، العدد ٢٨٩) .

الموقف الخامس : الموقف التحويري ، الذي ينصرف فيه الناقل

عن النص الأصلي في شكله وموضوعه ، ويحول المادة المتاحة إلى شيء آخر ، كأنْ تتحول تمثيلية فاوست المسرحية التراجيدية إلى رواية جيب ، أو إلى مسرحية فكاهية شعبية، أو إلى فيلم سينمائي على نحو ما نرى في «**الشيطان**» ليوسف وهبي[١٧]، وفيلم « **سفير جهنم** » له أيضاً، وفيلم «**المرأة التي غلبت الشيطان**»، ومسرحية «**عبود عبده عبود**» التي مثلها أمين الهنيدي.

تختلف المواقف إذن ، ويرى الباحث في اختلافها أموراً كثيرة يهتم بها العالم ، وبخاصة في مجال علم الأدب المقارن ، ومجالات بحوث الاستقبال ، ولا يمكن أن نجعل لهذه المواقف درجات تقييمية ، فنرفع بعضها في القيمة فوق بعض ، ولكننا نستجلي ونوضح ، ونلقي الضوء على الشروط والدوافع والنتائج ، وعلى الخطوات التي يخطوها هذا النمط أو ذاك من أنماط النقل أو التلقي ، أو ما يسمى بالاستقبال .

وقبل أن ندخل في مناقشة تفصيلية لهذه النوعيات المتباينة المتصلة بموضوع فاوست بالذات ، نشير إلى طائفة من الأعمال الأدبية العربية التي يتمثل فيها استقبال مادة فاوست .

المعالجات العربية لمادة فاوست ·

أشرنا من قبل إلى الترجمات العربية لأعمال جوته بصفة عامة ، وذكرنا بينها ترجمات فاوست ؛ ترجمة محمد عوض محمد (١٩٢٩) للجزء الأول ؛ وترجمة عبد الحليم كرارة الشعرية للجزء الأول أيضاً (١٩٦٩) ؛ وترجمة عبد الحليم كرارة الشعرية للجزء الثاني (١٩٦٩) ؛ وترجمة مصطفى ماهر لأورفاوست (١٩٧٥) .

كذلك ذكرنا في معرض الحديث عن الدراسات المنصبة على أعمال جوته بعامة الدراسات التي اختصت بفاوست ، وهي دراسات طه حسين ، ومحمد عوض محمد ، وعبد الغفار مكاوي ، ومصطفى ماهر .

وضربنا على الترجمات التحويرية مثلاً ؛ تلك الترجمة التي جعلها صاحبها على هيئة رواية الجيب .

ويهمنا أن نذكر الآن طائفة من الأعمال الأدبية التي تعالج المادة الفاوستية معالجة مباشرة :

عهد الشيطان ، قصة لتوفيق الحكيم .

عبد الشيطان ، مسرحية لمحمد فريد أبي حديد .

فاوست الجديد ، مسرحية لعلي أحمد باكثير .

وهناك فضلاً عن ذلك أعمال أدبية أخرى تعالج المادة الفاوستية جزئياً ، أو على نحو غير مباشر ، نذكر منها :

سليمان الحكيم ، مسرحية لتوفيق الحكيم .

أشطر من إبليس ، مسرحية لمحمود تيمور .

دموع إبليس ، مسرحية لفتحي رضوان .

هاروت وماروت ، مسرحية لعلي أحمد باكثير .

ميفيستوفوليس قصة قصيرة لمحمود طاهر لأشين .

وسيقتصر حديثنا هنا على الأعمال الثلاثة الأولى ، وهي المعالجات المباشرة .

عهد الشيطان :

ظهرت قصة توفيق الحكيم « **عهد الشيطان** » في عام ١٩٣٨ ، ويتخذ فيها الأديب الكبير ما مادة فاوست موقفاً حوارياً . والقصة على لسان ضمير المتكلم ، يحكي الأديب عن نفسه ، أنه كان يجلس جلسة فاوست في منتصف الليل إلى المكتب ، يقرأ مسرحية فاوست في نور ضئيل ، ويقف في أثناء قراءته عند شكوى فاوست من أنه ضيّع حياته في السعي إلى المعرفة ، ولم يتمتع بشيء من طيبات الحياة ، إلى أن يشعر أنه ليس وحده في المكان ، فقد جاء إليه الشيطان يعرض عليه أن يحقق له كل ما يطلب . ثم يقرأ في مسرحية جوته كيف اتخذ الشيطان هيئة بشرية حتى يراه فاوست ويحدِّثه ، وكيف اتفق الاثنان وتحرر العهد ، ومهر بالدم : « أعطيك الشباب ، وتعطيني نفسك » .

رأى صاحب القصة نفسه في فاوست ؛ فقد كان مثله يجب

« المعرفة » ، وكان مثله مستعداً أن يعطي الشيطان ما يشاء من نفسه ، إذا مكّنه من معرفة العالم المجهول السابحِ في بحار الأسرار . ولهذا صاح منادياً الشيطان ، وراح في إغفاءة نَصَبَ فيها الخيال مسرحاً ، فظهر له الشيطان على هيئة مفيستو ، وطلب منه أن يمنحه حب المعرفة ، وأن يعطيه « نفس فاوست » أو « نفس جوته » ، وعرض عليه في مقابل ذلك « الشباب » ، وعلى الرغم من تحذير الشيطان له قائلاً : « لا شيء في الوجود يعوِّض الشباب » ، فقد أصر . ولم يكتب الشيطان عقداً ، واكتفى بكلمة الشرف ! .

ومرت على تلك الليلة ثلاثة عشر عاماً التهم فيها الكتب ، وأحب المعرفة حباً كالجنون ، وفكر في مشاكل العالم السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، ومسائل الفلسفة المطلقة وقضايا الفكر . وذات صباح نبهته خادم عجوز إلى التجاعيد التي ارتسمت حول عينيه ، والشحوب وتقوس الظهر ، فصاح : الشباب ! الشباب ! لقد أخذ الشباب .

وأول ما يلفت النظر عندما نتناول هذا النص بالنقد ، أن توفيق الحكيم ، وهو المؤلف المسرحي قلباً وقالباً ، لم يعارض مسرحية جوته بمسرحية أخرى ، على نحو ما فعل مثلاً بالنسبة لمادة مسرحية أخرى مثل بجماليون ، بل آثر أن يدخل في حوار مع المادة الأدبية الفاوستية ، منشئاً لوناً مبتكراً من القصة . ولكنه على الرغم من ذلك ظل متأثراً ببعض النواحي الشكلية في مسرحية جوته ؛ فهو يجعل لقصته « تصديراً » يذكرنا على نحوٍ ما بنمط البناء للجزء الأول من مسرحية «فاوست»، حيث نجد تصديراً أو إذا شئنا تصديرين . ونلاحظ على تصدير توفيق الحكيم أنه يقترب في أسلوبه من جوته ؛ إذ يصطنع قالب «الشعر الحر» أو «الشعر المرسل» . وقصة توفيق الحكيم تتكون بعد التصدير من عنصر تمهيدي ، وتنتهي بعنصر ختامي ، وبين العنصرين جزء أول يعتبر تلخيصاً لفاوست ، وجزء ثان هو فاوست المجدَّد . وتوفيق الحكيم لا يخفى على القارىء أنه يعارض فاوست لجوته بالذات ، فهو يذكر الاثنين باسميهما ، كما يذكر الشيطان باسم مفيستو . وإذا كان قد تخلى عن بعض السمات الأساسية لحجرة المكتب التي نعرفها في مسرحية جوته ، مثل أسلوبها القوطي ، فهو يحتفظ بسمات أخرى مثل : النور الضئيل ، والمكتب الذي

تتكدس فوقه الكتب يعلوها التراب ، كذلك يغترف من النص الأصلي «ظلال نور المصباح» التي تتلاحق فوق الحائط القائم كالأشباح أما كتاب التنجيم الذي فتحه فاوست في مسرحية جوته فقد تحول عند توفيق الحكيم إلى «كتاب في علم الفلك» . والشيطان له مظهره المعروف ، فهو يرتدي ملابسه الحمراء ، ويضع يده على مقبض سيفه ، وله قرنٌ وفوق القرن ريشةٌ .

والصبغة العامة التي تصطبغ بها القصة ، صبغةٌ فيها الطرافة ، وفيها السخرية الرقيقة ، وفيها بعدٌ ينم عن روح المأساة . فالشيطان لا يؤذي بطل القصة ، بل ينصحه ، ولا يتمسك بكتابة العقد ومهره بالدم ، بل يكتفي بكلمة الشرف، وهو عند تأدية التحية يخلع قلنسوته ويمسح بها الأرض بين يدي صاحبه على طريقة فرسان الكسندر ديما(١٩) . وقد يغلظ توفيق الحكيم في وصف شيطانه فيتحدث عن « المتطاول على عرش فكرنا النوراني » ، ولكنه في نهاية القصة لا يجزم بأن الشيطان جرده من شبابه : « أم تراه الشيطان قد تقاضى الثمن دون أن أعلم ؟ » .

ونحن نلتقي في هذه القصة بمقتطفات اختيارية من عناصر مادة فاوست كما عرفها جوته وعالجها ، ونلتقي بإضافات وتحويرات أدخلها توفيق الحكيم عليها . فهو عندما يصور حضور الشيطان إلى فاوست ، يرى أن الشيطان قد حضر من تلقاء نفسه ، « وإذا صوت هامس يلقى في أذنه . . . . . لقد سمعت ما دار في نفسك » . أما مفيستوفيليس لدى جوته فلم يأت إلاّ بعد أن توسل فاوست لاستحضاره بالوسائل السحرية والتعاويذ ، وادّعى أن فاوست أتعبه بتعاويذه ، وإنْ صحّ أن الأجزاء التمهيدية للمسرحية توحي بأن الشيطان حدّث الرب بأنه سيذهب إلى فاوست ليغويه . وهذه مشكلة أخرى هي مشكلة الانسان الكبرى : حرية الإرادة أمام المقدّر والمكتوب . ويركز توفيق الحكيم اهتمامه على عناصر محدودة: حب المعرفة والاستعداد للتضحية بالشباب من أجلها . وهو يقلب الصورة ؛ فبينما يطلب فاوست الشباب ، يطلب هو حب المعرفة الحقيقية ، ويضيِّع الشباب ، ثم يشكو في النهاية من ضياع الشباب .

وإذا كان جوته قد خلق شيطانه خلقاً ، ووضع له صفات معينة يعرفها المتخصصون ، وربطه بتراث الكيان الشيطاني المسمى مفيستو أو

مفيستوفيليس ، فإن توفيق الحكيم يقرّبه مرة من « شياطين الفن » الذين تحدث عنهم شعراء العرب القدامى[٢١] ، ويقربه من إبليس الذي لم يسجد للسمو الإنساني عندما سجدت الملائكة ـ على نحو ما جاء في القرآن الكريم ـ ويقربه من روح ألف ليلية وليلة عندما يحكي عن فاوست أنه أبصر « ذراعين وقدمين وبقايا جسم آدمي تأتي طائرة طائعة من أنحاء الحجرة المختلفة ، وتلتصق بالوجه حتى صار إنساناً ، وتغير الوجه فصار كوجوه البشر » .

وهناك أمثلة كثيرة على الموقف التعريبي الذي يأخذ توفيق الحكيم بطرفٍ منه ، نذكر منها وصفه للحرمان الذي شكا منه فاوست : « . . إنه خارج من الحياة ولم يحمل زهرة ، ولم يستنشق عبيراً من ذلك البستان الفاتن بأشجاره وأنهاره وورود وغزلانه . . . » .

عبد الشيطان :

كتب محمد فريد أبو حديد هذه المسرحية ، كما يذكر الدكتور عز الدين إسماعيل ، في عام ١٩٢٩ ، وأخرجها مطبوعة في كتاب في عام ١٩٤٥ ، وهي مسرحية نثرية في ثلاثة فصول . يبدأ الفصل الأول في حجرة فاوستية تضطرب فيها الكتب والأشياء . والشخصية المناظرة لفاوست هي شخصية (طوبوز) ، وهو شاعر ومؤلف وفيلسوف له كتب مشهورة ، منها « فاوسطوس الجديد » ، ولكنه يختلف عن فاوست في أنه شاب عليه مسحة من الجمال ، ولكنه ظاهر الحرمان والمعاناة . ويتحدث طوبوز عن مشكلته فيما يشبه المونولوج الفاوستي الشهير ، وقد بلغ به اليأس حد التفكير الجدي في الانتحار .

وإذا كان طوبوز قد بلغ هذه الدرجة من اليأس والرغبة في الخروج من الدنيا قاطبة ، فإن صديقه (كلدي)[٢٢] إنسان مقبل على الدنيا ، يرتب أموره فيها ، وينزل إلى الحياة الجادة ، ولا يعبأ بكثير من القيم التي يرى أن طوبوز أثقل على نفسه بها . وهو لا يرتاح إلى بقاء طوبوز في تلك المنطقة الحزينة الكئيبة من (بورانيا) ـ وهكذا يسميها ـ وهو يتحدث حديث السعداء عن (فاران) التي يسعد فيها بالبحر المرجاني والجبال العالية والسماء الصافية الجميلة . وطوبوز لا يدفن نفسه في الكتب فحسب ، ولا يبتعد فقط عن

الطبيعة المنطلقة البهيجة ، ولكنه يسيء الظن بالناس جميعاً ، وبالنساء خاصة . وهو لذلك يدهش عندما يسمع أن كلدي خطب (سادي) الفتاة الجميلة الذكية إبنة (عارف بك) ، وهو من كبار الأغنياء ، وينوي الزواج منها . كذلك يدهش عندما يحكي له كلدي عن المهندس البارع (قدري) الذي يعمل على تحويل أشعة الشمس إلى كهرباء ، ويوشك أن يتم اختراعه المهم ، وهو يتمنى أن يتزوج من (ثريا) ، ابنة (قيسون بك) ، ولكنه لا يجرؤ على التقدم إليها .

ويلتقي طوبوز وسادي في الفصل الأول ، ويتضح أنهما يعرفان أحدهما الآخر ، وهو يراها امرأة كغيرها من النساء ، تجري وراء المال والشهرة والجمال ، ولا تقدّر الوفاء والكرامة والفضيلة والعبقرية والنبوغ . وكان طوبوز يستأنف مونولوجه الذي بدأه في صدر المشهد ويصل إلى عبارة « أولى بي أن أصيح : الشيطان الشيطان » ، وهو يتأهب لإطلاق الرصاص على نفسه . وهنا يدخل رجل « غريب المنظر ، يعرج في مشيته ويبتسم في تواضع متكلّف ، وعليه ملابس سوداء » ، إنه الشيطان الذي يحمل هنا اسم (أهرمن)[٢٣] . ويدور بين طوبوز وأهرمن حديث عن الأسماء التي لا تطابق المسمّيات ، وعن الحياة التي تعتبر سراباً ، وعن المرأة الخائنة ، ويلوم أهرمن طوبوز على تفكيره في الانتحار من أجل امرأة تخلت عنه . وفي رأي اهرمن أن : « الحياة . اللذة . القوة . السطوة . هذه هي الحقائق » . الحقائق التي لها الغلبة في الدنيا . ومن رأيه أيضاً : « هذا العالم فيه طائفتان ، إحداهما تتمتع وتفوز وتتلذذ وتسود ، وبالاختصار تركب . . . والطائفة الأخرى تُحرم وتخيب . تتألم وتذل . وباختصار تُركب » . ويبدأ اهرمن في تقديم عروضه : إنه يستطيع أن يمد طوبوز بالذهب الذي يمكّنه من القفز والركوب ، وينصحه باللعب بالاسماء لتغطية كل هدف دنيء . ويؤكد أهرمن لطوبوز أنه الشيطان ، ويعرض عليه كميات من الذهب دليلا على صدق كلامه . ويذكّر أهرمن طوبوز بكتابه عن فاوست ، ويبين له أنه لا يريد تجديد الاتفاق القديم ، لأن الدنيا قد تغيرت ، ويوضع مقصده بأنه فيما مضى كان عليه أن يجعل فاوست يسير على خطته ، أما الآن فقد « أصبح أكثر الناس يسيرون على خطتي تطوعاً واختياراً » .

ويوضح أهرمن أن يريد أن يكون اتفاقه مع طوبوز كالصفقة التجارية ، فكل شيء له ثمن ، وكل رجل له ثمن : « أريد أن أتفق معك على أن تبيعني نفسك » . وعندما يثور طوبوز على كلمة عبد ، يقدم إليه كلمات أخرى مثل : « مساعد » أو « حليف » ، فيقبل . وإذا لم يكن بطوبوز حاجة إلى العودة إلى الشباب ، فهو شاب ، فإنه بحاجة إلى ما يجعله يرى الدنيا جميلة ، وما أسرع ما يصل إلى هذه الحال بعد شراب يقدمه إليه الشيطان . تغير طوبوز وأصبح مشتاقاً إلى معرفة أنواع النساء كافة ، « لا توجد امرأة تستطيع أن تقاوم الذهب » . هذا هو رأي أهرمن الذي يوافق عليه طوبوز مستثنياً نوعية بذاتها ـ المرأة التي تتمسك بالحب الطاهر ـ لا يريد الشيطان أن يعرف عنها شيئاً . وقبل أن يتكلم عن العقد ، يحدد أسلوب العمل الذي يوصي طوبوز به : « . . الجرأة . إذا شعرت بالتفوق فاضرب . اضرب بعنف ، بقسوة ، وإذا شعرت بالضعف فاحتقِر ، احتقِر . وعلى كل حال تكبَّر . . . وتذكر دائماً أن جيبك مملوء بالذهب » . أما العقد فيتخذ صورة ختم يطبعه الشيطان بدم طوبوز على يده ، فترتسم عبارة « عبد الشيطان » عليها . وعندما يثور طوبوز على هذه العبارة المهنية يُلبسه الشيطان سواراً جميلاً يواريها . وينتهي الفصل بما يشبه الصداقة المرحة بين الاثنين .

يبدأ الفصل الثاني في قصر طوبوز الذي أصبح طوبوز باشا أغنى أغنياء جانبولاد . الأضواء غامرة ، والموسيقى تتردد بنغمات راقصة ، والمكان مليء بالأثاث البديع . أما طوبوز فيلبس ملابس السهرة الأنيقة ، وأما أهرمن فيتخذ هيئة المهرج . يبين الحفل ألوان الفساد الذي بدأ طوبوز يمارسه بمعونة الشيطان . هناك مجموعة من رجال ونساء الطبقة الراقية يلعبون القمار ، ويسرق بعضهم بعضاً . أما الرقص فيتسم بالابتذال والمجون ، وكيف لا وهو يجرى على إيقاع موسيقى ألفها الشيطان نفسه ! والشيطان يؤدي حركات المهرجين في سوقية وعربدة ، ويعلن عن سروره لأن « خيرة أهل بورانيا . . . هنا بين هذه الجدران يعبدون الشيطان . يعبدونني » . والشيطان يغيظ طوبوز أحياناً فيتحدث أمامه عن احتقاره للإنسان ، وعن الإنسانية القائمة على النفاق والضلال ، فيرد عليه طوبوز مؤكداً انه لم يفقد الأمل في البشرية ، وأن

الإنسان مفضل على الشيطان ؛ فقد أمر الله الشيطان أن يسجد للإنسان . وطوبوز يتبع الشيطان أحياناً ويختلف معه أحياناً أخرى . فهو قد أطاعه فأقام علاقة بسادى زوجة صديقه ؛ تلك التي كانت سببا في أحزانه . وأطاعه فأحب (أمان) وجعلها تترك زوجها وأولادها ، ثم تخلى عنها ، وأثار حفيظتها بعلاقته بغيرها . وهذه هي أمان تصمم على الانتقام ، ويستمر أهرمن في تنفيذ خططه : اشترى الأعيان بالمال ، وأعطى الفلاحين والعمال والتجار المال الكثير ، فتوقفوا عن العمل ، وأصبحوا جميعاً ينتظرون الإحسان ، وأفسدهم بالخمر والعبث ؛ وهكذا لتصبح بورانيا كلها تحت إرادته . إنه يريد أن يحكم بورانيا ، وسيلته هي تجويع الناس بعد أن يُعلمهم البطالة ، وغايته هي الحكم عن طريق الاذلال . ويدخل أهرمن في تفصيلات الانقلاب الذي يخطط له ، إنه لا يريد أحزاباً أو جمعيات أو نقابات ، بل يريد أفراداً متفرقين يسهل التغلب عليهم ، وهو يريد استعمال السجن والتشريد والاضطهاد ضد من يرفضون التعاون ، وهو لا يريد أن يقيم للشعب وزناً ، ولا أن يقيم للكُتّاب قائمة . وينتهي الفصل الثاني وقد ضعف طوبوز أمام شهوة الحكم .

يبين الفصل الثالث طوبوز وقد أصبح حاكم بورانيا ، ويبدأ الفصل بطوبوز وأهرمن يعودان من جولة في البلاد . وبينما يسعد الشيطان بالنتائج ، يغضب طوبوز ؛ فقد تعلم الناس الكسل ، واعتادوا البطالة والعبث ، وأصبح منظر البلاد خراباً ، وهم لا يدرون ما يجرى عليهم ؛ لأنهم ينالون المال إحساناً بدون جهد . ومن هنا يزداد الخلاف بين طوبوز وأهرمن . ولكن أهرمن له أعوان كثيرون في المملكة ، ويساعده قائد الجيش (يلدرم) الذي يكلف بتغطية الخرائب عندما تأتي وفود الدول المخدوعة لتعقد اتفاقات مع بورانيا . ويثور الخلاف بين طوبوز وأهرمن حول قيسون بك الذي يصمم على إقامة مشروعات اقتصادية حقيقية ، وحول ابنته ثريا التي يحبها طوبوز لما وجده فيها من صدق ونبل وسعي للخير العام . وهي عندما تظهر على المسرح تصحبها موسيقى عذبة . وعندما تلتقي تطوبوز لا تهتم بشيء قدر اهتمامها بإصلاح أحوال الناس . وما إن يرى أهرمن أن علاقة طوبوز بهذه المرأة الشريفة ستغيِّره إلى الأحسن ، وستنقذه من الهلاك ، حتى يدفع بالمرأة الحقود « أمان » لتمثل

أمام ثريا ووالدها تمثيلية لعينة تؤدي إلى قطيعة نهائية . ويعرف طوبوز أن الشيطان وراء هذا كله ، فيلعنه ، ويندم على الاتفاق الذي ربطه به ، فنال الذهب ، وفقد إنسانيته . ويحاول طوبوز قتل أهرمن فلا تنال الطلقات منه ، ويهدد الشيطان بأنه سيهرب ، فيبلغه الشيطان بأنه هو الذي سيذهب ، وينبهه إلى أنه إذا عاد فدعاه فلن يستجيب له . وتنتهي المسرحية بمونولوج الندم يلقيه طوبوز ، وبالماضي القذر يلوح له على هيئة أشباح ، بينها شبح سادي التي تسبب في موتها . ويحاول طوبوز أن يهرب حاملاً معه الذهب المكدس بالخزانة ، فإذا الذهب قد تبخر ، وإذا خاتم « عبد الشيطان » المطبوع على يده يتسع فيشمل الذراع ثم الوجه والجسم كله ، وينادي الشيطان لينقذه فلا يرد عليه ، ويؤكد له أنه لا يزال عبده ، فلا فائدة ، وتدخل طوائف الشعب تحيط به وتبكّته وتسخر منه ، ومن بعيد تدوّي ضحكات أهرمن الجوفاء .

يتخذ محمد فريد أبو حديد في معالجته لمادة فاوست التي عرفها في الترجمات الإنجليزية ، وفي ترجمة محمد عوض محمد [٢٤] موقفاً تعريبياً واضحاً . يطالعك منذ البداية ، على صحة الغلاف ، حيث يذكر آيات من القرآن الكريم ، تؤكد أن الشيطان يمكن أن يكون قريناً للإنسان الضال : ﴿ ومن يعش عن ذكر الرحمن نقيّض له شيطاناً فهو له قرين (٣٦) وإنهم ليصدونهم عن السبيل ويحسبون أنهم مهتدون (٣٧) حتى إذا جاءنا قال يا ليت بيني وبينك بعد المشرقين فبئس القرين (٣٨) ﴾ [سورة الزخرف] . وهناك دراسات حول الشيطان في الأدب العربي الإسلامي تدلنا على سهولة تعريب شخصية مفيستوفيليس ، أو على الأصح تصوير شخصية مناظرة لها ، في هذه المسرحية التي يهتم فيها بمصر وقاضاياها . يقول الدكتور عز الدين إسماعيل : « مسرحية عبد الشيطان ، هي الصورة العربية الجديدة لفاوست » ، ويرى أن مؤلفها يعالج قضية من قضايانا الإنسانية والإجتماعية والسياسية في فترة من فترات حياتنا خلال القرن العشرين . وإذا كان أبو حديد قد سمى الشيطان عنده أهرمن (مقابل إبليس عند الفرس القدامى) فإنه أيضاً يسمى شخصياته القبيحة خاصة بأسماء غير مصرية ، ويُجري الأحداث في أماكن غير معروفة على الخريطة العربية باستثناء فاران (سيناء) .

كان من الممكن أن تنتهي المسرحية كما انتهت مسرحية جوته على نحو

إيجابي يتمثل في الغفران ، ولكن المؤلف العربي آثر أن يتبع الخط القرآني لسورة الزخرف بالذات . وهناك الجانب المصري الذي يتمثل في الاستعمار الإنجليزي وما فعله بالبلاد من خراب ؛ ولهذا كان الشيطان معبراً عن هذا الاستعمار . ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن شخصية طوبوز هي - في الحقيقة - صورة محمد محمود باشا « صاحب اليد الحديدية » .

أما نقاط الالتقاء بين مسرحية أو حديد ومسرحية جوته فهي متعددة ، وهي كلها محّورة . نجد مثلاً مناضر خانة أو رباخ قد تحورت إلى مناظر المجون . والعبث في سراي طوبوز باشا ، كما نجد أن شخصية مرجريت قد تحولت إلى شخصية ثريا التي لم تنته إلى الكارثة الفاوستية المعروفة ، بينما انتهت امرأة أخرى هي سادي نهاية أليمة ، وكانت هي التي ظهرت لطوبوز في النهاية تبشره بالجحيم . ومن الواضح أن المؤلف العربي وجد نفسه في موقف شخصي وديني واجتماعي وسياسي جعل مادة فاوست هي أفضل المواد الأدبية مناسبة للتعبير عنه .

فاوست الجديد :

يذكر أحمد شمس الدين الحجاجي عام ١٩٦٧ تاريخاً لظهور مسرحية « فاوست الجديد » لعلي أحمد باكثير التي لم تطبع حتى الآن ، ولعله يقصد ظهورها « كمسرحية مذاعة » من إخراج الشريف خاطر . ونحن نستخدم هنا هذا النص . تتكون المسرحية من أربعة فصول ، وتقوم على عدد محدود من الأشخاص هم (فاوست) و (مرجريت) و (الشيطان) الذي يشار إليه أحياناً باسم لوسيفر أو إبليس ، و (بارسيلز) صديق فاوست ، و (إيمي) صديقه بارسيلز ، والخادم (واجنر) ، والخادمة (أولجا) ، وبعض الشخصيات الثانويه . وتبين هذه الأشخاص أن على أحمد باكثير استخدام مصادر أخرى غير مسرحية جوته . وشخصية بارسيلز انعكاس لشخصية بارسيلزوس [٢٤] (١٤٩٣ - ١٥٤١) الذي كان يرى أن هناك إلى جانب النور الرباني في المسيحية نوراً آخر هو نور الطبيعة ، يمكننا أن ندركه بالحس والروح . وثار عليه عدد من أهل الفكر في زمانه ، وأشاعوا أنه تحالف مع الشيطان ، ثم أدعى البعض أنه أتى بأعمال عجيبة من التنجيم والسحر . ثم دخلت هذه الحكايات المختلفة في أسطورة فاوست .

يبدأ الفصل الأول من مسرحية (**فاوست الجديد**) في منزل فاوست في حجرة مكتب ، تغص رفوفها بالكتب والمناظير والأنابيق . ولا نعرف بالضبط زمان ومكان الأحداث ، وإن أمكننا أن نستنتج ـ في سياق المسرحية ـ من تحديد العملة بالمارك أن المكان هو ألمانيا . أما الزمان فيصعب تحديده ؛ فليس هناك سوى عبارة « في ذلك العصر » . يظهر فاوست شاكياً من أنه لم يعد يحتمل الحياة ، مؤكداً أنه يفكر في الانتحار . ويدخل عليه بارسيلز فيحدثه عن متع الحياة التي يأخذ منها بنصيب ، فهو سعيد مع حبيبته إيمي ، وهي فتاة قليلة التمسك بالأخلاق ، ويحرضه على مراده من مرجريت ، صديقته الغاضبة ، بالإكراه . ولكن فاوست يثور دفاعاً عنها على الرغم من هجرها له ، فهي إنما انصرفت عنه ودخلت الدير أنها أنكرت قيامه بتزييف النقود بالاشتراك مع بارسيلز . لقد ادعى فاوست وبارسيلز أنهما اكتشفا سر تحويل المعادن إلى ذهب ، ليبررا الثروة التي هبطت عليهما فجأة . وهنا نتبين أن بارسيلز وفاوست يعملان معاً ، ولكنهما مختلفان في الخلق : بارسيلز لا يرى في المرأة الا خليلة ، ولا يعرف الحب الحقيقي ، ولا يؤمن بالزواج ، بينما فاوست يعاني عندما يخطىء من تأنيب الضمير . وفاوست يعاني ، وبخاصة بعد محنته مع مرجريت ، من حزن قاتل ؛ وهو لذلك يرى الوجود سخفاً ، ويرى أنه إذا لم يكن يستطيع أن يخلق نفسه ، فهو يستطيع أن يعدم نفسه . ويحاول بارسيلز أن يوجه فاوست إلى الاهتمام بالمعرفة والعيش من أجلها ، ولكن فاوست يجيب بأنه بعد جهد طويل مضن لم يعرف « الحقائق الكبرى » ، بل ازداد جهلاً بها .

وعندما يترك بارسيلز فاوست ظاناً أنه أقنعه بألا ينتحر ، يقدم فاوست على قارورة السم . وهنا يحس بلهب المصباح يرتعش ، ويتمثل له الشيطان على هيئة بارسيلز ، ويتحول بعد ذلك إلى هيئة كلب ، ثم إلى هيئة يمكن للإنسان أن يراها . ويدور بين الاثنين حديث عن الكون وا لله ، يذكر الشيطان في خلاله : « ليس في الوجود من يؤمن با لله أشد من إيماني به » . و« أنا عند العامة أول الجاحدين الملحدين ، ولكني عند الخاصة أول المؤمنين الموحدين » . ويعلن الشيطان لفاوست أنه بحاجة إليه ، ويعده بأن يعطيه قدرة

إلّهية ، فيقول للشيء كن فيكون . ويبهره بإحضار مرجريت من الدير ، فيراها فاوست ، ثم يخفيها عنه . وهنا يوافق فاوست على الاتفاق مع الشيطان . الشيطان يريد روحه ؛ أي يريد منه أن يطيعه في كل أمر ، فيعطيه في مقابل ذلك « المعرفة الشاملة ، والصحة الكاملة ، والقوة ، والشباب ، والغنى ، والشهرة ، والحب العارم ، (مرجريت وحسان الدنيا جميعاً) . ويتم العقد ويمهر بالدم ، ويجعل الشيطان الله شاهداً على العقد .

ويصبح فاوست في العشرين من عمره ، ويتغير المكان فيصبح مكاناً رائعاً بهيجاً ، وتأتي مرجريت وقد تغيرت أخلاقها من الضد إلى الضد ، فهي تريد المتعة والترف والمجون .

يبيِّن الفصل الثاني بهواً فخماً في قصر عظيم ، ويتضح أن فاوست يعيش حياة المجون ؛ فهو يقيم علاقة مع إيمي صديقة بارسيلز ، ولا يستاء عندما يرى مرجريت تقيم علاقة مع بارسيلز . أما واجنر وأولجا ، الخادم والخادمة ، فيحاولان الخروج من قبضة الشيطان عن طريق التمسك بالدين والتردد على الكنيسة . ويعمل فاوست من الناحية الأخرى في مشروع كبير مفيد للإنسانية ، هو تحويل الصحاري إلى بساتين ، ويفكر في القضاء على التخلف في أفريقيا . ولكن الشيطان يضع في طريقه العراقيل ، ويمنعه من التعمير ، والعمل على تحقيق حياة أفضل للناس ، مدعياً أن ذلك تدخّل في سنن الكون ، وتطاولٌ على الله . وبينما أخذ فاوست يكشف حيل الشيطان ، ويسعى للنجاة منه ، كان باسيلز يحسد فاوست على تحالفه مع الشيطان ، ويريد أن يكون له مع الشيطان شأن مشابه . أما الشيطان فلا يرى معنى للتحالف مع بارسيلز ؛ لأنه في قبضته بدون عقد .

ولقد وصلت علاقة فاوست بالشيطان إلى خلاف حقيقي ، فقد شاهد فاوست الكثير ، وتمتع بالخمر والنساء ، وطار على جناح الشيطان إلى إفريقيا في لمح البصر وعاد ، ولكنه لم يزدد علماً بالحقيقة . ولقد شاع أنه تحالف مع الشيطان ، وأتى إليه الصحفيون يسألونه عن ذلك . وينتهي الفصل بتأكيد فاوست أنه يسعى لعلم يفيد الناس ، وأنه جمع مرة الأبد في لحظة « كانت ومضة خاطفة ، ووجدتني وسط خلقة من النور تدور بسرعة هائلة ، وهي تتسع

وتتسع حتى احتضنت الوجود كله » . أما الشيطان فيزيد من غواياته وإغراءاته ، ويأتي إلى فاوست بهيلين « أكمل وأسمى جمال » ، ويصمم فاوست على الابتعاد عنها صائحاً : « الله ! لقد رأيت نور الله » .

تدور أحداث الفصل الثالث في قصر فاوست أيضاً . بارسيلز يحقد على فاوست لأن الدنيا تجري وراءه والشيطان يتمسك به . ويحاول بارسيلز أن يتملق الشيطان بأن يحمده ، فيرده الشيطان ويحضّه على أن يحمد الله ! والشيطان يريد أن يستخدم بارسيلز ضد فاوست تارة ؛ لأن فاوست يرفض الانضمام لواحدة من الدولتين ، وتارة أخرى لأنه يرفض أن يجعل اختراعاته العسكرية وسيلة لاستعباد الناس . ولقد أصبح فاوست واضح العداء للشيطان ؛ لأنه يريد لكل إنسان أن يرى الحقيقة الكبرى ، ويريد للإنسانية الحب والسلام . والشيطان يحاول إغراءه بالمزيد من العجائب ، ويتحدث إليه عن لون من العشق الرائع : عشق الربات الفاتنات ، مثل أفروديت وڤينوس .

وفجأة تظهر مرجريت ، وتعلن أنها مرجريت الحقيقية ، جاءت لتنقذه ؛ فلم تكن الشخصيات التي أتى بها الشيطان إلا وهماً وخيالاً . ومرجريت تلومه على بيعه روحه للشيطان ، وهو يلوم نفسه ، ويقرر أن يطلب العلم عند الله وحده .

أما الفصل الرابع والأخير فتدور أحداثه في حجرة نوم فاوست . مرجريت مريضة مرض الموت ، وفاوست حزين عليها ، يدعو الله لها بالشفاء والعافية . وإيمي عرفت الطريق إلى الله ولبست ثياب الرهبنة . وتموت مرجريت راضية لأنها مطمئنة إلى أنها ستلقى فاوست عند الله ، وفاوست يوصي بالقصر لخادمته . وعندما تأتي أنباء بأن جيوش الدولتين أو المعسكرين دخلت البلاد ، لا ينشغل بارسيلز إلا بأمواله ، أما فاوست فيسرع ويحرق كل أوراق اختراعاته التي توصل إليها في أثناء تحالفه مع الشيطان حتى لا تقع في أيدي من يدمرون الحضارة البشرية [٢٥] . وما يزال الشيطان يحرض بارسيلز على فاوست حتى يضربه بخنجر مسموم ، ولا ينال ثمناً لقاء ذلك ؛ لأن الشيطان يلومه على قتل فاوست بعد فوات الأوان ، أي بعد حرق الأوراق . وهكذا أصبح بارسيلز عرضة للانتقام ، يريد المعسكران كلاهما رأسه ؛ لأنه

ضيّع عليهما الأوراق المهمة . وعلى الرغم من أن فاوست عفا عن صديقه الخائن ، وحضّه على ألا يغضب الله بمزيد من الآثام ، وعلى ألا يقتل نفسه ، فإنه ينتحر .

وتنتهي المسرحية بعجز الشيطان عن الحصول على روح فاوست ؛ لأنه أخلّ بالاتفاق فلم يمكنه من المعرفة التي وعده بها . وينصرف الشيطان وأعوانه خائبين تطاردهم الملائكة التي أحاطت بفاوست وهو يحتضر . وهذا هو فاوست(٢٦)، يؤكد الإيمان بالله ، ويعرف للشيطان صنيعه إذ دفعه إلى الإيمان عندما فتح عينيه على الشر . وينزل الستار ، بينما جوقة الملائكة تغني أنشودة تبشّر فاوست بالجنة .

ويمكننا أن نتبين في غير جهد أن على أحمد باكثير لم يشأ اتخاذ موقف تعريبي في معالجة مادة فاوست ، بل تركها في بيئتها الأوروبية المسيحية ، وركز اهتمامه على القضايا الأساسية : قضية المعرفة ، قضية السلام ، قضية الحضارة الإنسانية ، قضية الإيمان بالله والانخداع بالشيطان ، إلى جانب القضايا السياسية والاجتماعية المحلية . وهو قد احتفظ بشخصية مرجريت ، ولكنه لم يجعلها على شاكلة مرجريت في مسرحية جوته ، التي تأثر الكاتب الألماني الكبير في رسمها بقضية الأم الخاطئة التي عرفها ، بل جعل مرجريت نموذجاً للمرأة الطاهرة القادرة على إنقاذ الرجل عندما يضل . أما فاوست فقد رأى باكثير أن يجعل المسرحية تصور سعيه من البداية إلى النهاية ، وجعله ينتصر على الشيطان ، ثم يموت ، وينال رحمة الله ، فتأتي الملائكة تبشره بالجنة . كذلك أحسن باكثير صنعاً إذ سمى روح الشر في مسرحيته الشيطان ولم يسمه مفيستو كما فعل جوته ؛ فشخصية الشيطان عند جوته شخصية معقدة غاية التعقيد ، مفيستو عند جوته جزء من تلك القوة التي تتحرى الشر وتصنع الخير ، وهو في شق منه شيطان الشر ، وفي الشق الآخر خادم يمكّن فاوست من خبرات كثيرة كان يتوق إليها ، ولا يستطيع بلوغها وحده . وهناك كلمات لجوته يكشف فيها عن مكونات هذه الشخصية ، منها أنه جعل الشيطان على شاكلته هو! وعلى الرغم من تحفظنا هذا ، فيجب أن نقرر أن الشيطان في مسرحية باكثير قريب الشبه بمفيستو عند جوته ، كما أن شخصية فاوست عنده

في أساسها تجديد لشخصية فاوست كما صوّره جوته ، وكما أصبح رمزاً للعقلية الألمانية .

ويلفت النظر في مسرحية باكثير توضيحه لخبايا شخصية فاوست ، مستخدماً شخصية بارسيلز ، شريكه وصديقه القديم ؛ تلك الشخصية التي يظهر فيها ضياع الإنسان عندما يتخلى عن الإيمان ، ويجري وراء الشيطان حتى عندما يرفضه الشيطان . ويلفت النظر فيها أيضاً ، وفي هذا الإطار نفسه ، تطويره لشخصية الخادم ڤاجنر أو واجنر بحسب النطق الإنجليزي ـ فما كانت مراجع باكثير إلى جانب العربية إلا مراجع إنجليزية ـ فڤاجنر يستمر من أول المسرحية إلى آخرها ، ومعه أولجا ، يمثلان النوعية البسيطة الطيبة من البشر ، التي تتحاشى الشيطان ، وتحيا حياتها الشريفة المؤمنة حتى النهاية السعيدة في الدارين .

وهكذا نجد أن مادة فاوست التي دخلت في تركيبها منذ نشأتها الأولى عناصر شرقية[٢٧] ، وعلى وجه التحديد عناصر عربية إسلامية ، جالت جولتها في أوروبا ، وفي ألمانيا خاصة ، حيث آتت ثمارها ضعفين ، ثم عادت تشد إليها الأدباء العرب المحدثين ليتفاعلوا معها ، وليجدوا فيها شيئاً من ذات ثقافتهم ، وأشياء من الثقافة الإنسانية بمثلها العظيمة : الحقيقة والإيمان والحب والإخلاص والسلام ، ولعبّروا في إطارها عن مشكلاتهم الاجتماعية والسياسية .

الهوامش

(١) مصطفى ماهر ، بعض اهتمامات طه حسين بالأدب الألماني ، محاضرة في مهرجان طه حسين ، بكلية الآداب جامعة القاهرة بمناسبة الذكرى السادسة لوفاته عام ١٩٧٩ . أدخلت عليها تعديلات وأعدت للطبع بعنوان « طه حسين والأدب الألماني » .

(٢) يمكن الرجوع في ذلك إلى كتاب كورف القيم الذي لا يفقد قيمته بمرور الزمن « روح عصر جوته » وفيه يعبر العالم الكبير عن فكرة وحدة عصر جوته على الرغم من تعدد المدارس والحركات الفنية فيه ، فما هي إلا تعبيرات متباينة عن روح واحدة .

H. A. Korff, Geist der Goethe Zeit, 4 Bde und ein Registerband. 8. 19. Suflage, Leipzing 1974.

(٣) المقدمات التي كتبها طه حسين لترجمة الزيات وترجمتي محمد عوض محمد ، والحديث عن كافكا في مجلة الكاتب المصري ثم كتاب « ألوان » . انظر المقال المذكور في الملاحظة الأولى ، وانظر الدراسة البيليوجرافية :

Moustafa Maher, W. Ule, Deutsche Autoren in arabischer Sprache und arabische Autoren in deutescher Sprache. Mnchen -- New york-- London-- Paris. Sauer Vorlag 1979

(٤) جمال الدين الشيال ، تاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي ، القاهرة ١٩٥١ . وجاك تاجر ، حركة الترجمة في مصر خلال القرن التاسع عشر ، القاهرة ١٩٤٥ .

(٥) زار الامبراطور الألماني ڤيلهللم الثاني الشرق مرتين ، المرة الأولى في عام ١٨٨٩ (القسطنطينية والقدس) والمرة الثانية في عام ١٨٩٨ (القسطنطينية ودمشق) حيث أعلن أنه سيكون « الصديق الوفي في كل وقت لثلاثمائة مليون من المسلمين » - انظر مصطفى ماهر ، ألمانيا والعالم العربي ، بيروت ١٩٧٤ ، ص : ٤٠٠ . وقد ظهر بعد زيارة القيصر بعامين أول ترجمة عربية لعمل من أعمال شيللر هو « الخدعة والحب » بقلم نقولا فياض ونجيب إبراهيم ، عام ١٩٠٠ ، في بيروت أو القاهرة (؟) .

(٦) وجد تلميذي علاء الدين حلمي الذي يعد حالياً رسالة الدكتوراه في موضوع استقبال أعمال جوته في العالم العربي إشارة إلى ترجمة قديمة لالآم ڤرتر ظهرت في لبنان في القرن التاسع عشر .

(٧) هناك ترجمته ثانية لهرمن بقم الدكتور منصور فهمي بعنوان: جوتي ، «هيرمان ودوروتيا» ، القاهرة ١٩٣٢ ، شاركت بها مصر رسميا في الاحتفال الذي أقيم في لايبتسيج في ذلك العام بمناسبة مرور مائة عام على وفاة جوته.

(٨) ظهرت المسرحيات الأربع الأولى في كتابين نشرتهما هيئة الكتاب ، بيانات هذه المسرحيات في ببليوجرافيا ماهر أوله . وستظهر مسرحية كلافيجو في بغداد إن شاء الله في مجلة الثقافة الأجنبية :

Moustafa Maher and Wolfgang Ule; op. cit.

(٩) ظهرت هذه القصائد المترجمة كملحق لكتاب العقاد « عبقرية جيتي » ، القاهرة طبعة عام ١٩٦٠ ثم ظهرت في كتيب بقلم عبد الرحمن صدقي « جوته والإسلام » القاهرة ١٩٦٠ .

(١٠) نستخدم الكلمات: استقبال، مستقبل، يستقبل، استقبالي . . . الخ مقابلة Rezeption ومشتقاتها ، وهو مجال البحث الحديث في تأثير أديب أو عمل ما في فرد أو جماعة أو مجال ثقافي أو عمل ثقافي .

(١١) صدر الكتاب بالفرنسية في الجزائر :

Abdelhamid Benachenhou, Goethe et l'Islam.

ارجع إلى ترجمة فصل منه في كتاب : مصطفى ماهر ، ألمانيا والعالم العربي ، المشار إليه من قبل .

(١٢) عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، القاهرة د . ت .

(١٣) أحمد شمس الدين الحجاجي ، الأسطورة في المسرح المعاصر ، القاهرة ١٩٧٥ .

وأحب أن إنوه ، في مجال الحديث عن المصادر والأعمال البليوجرافية ، بموسوعة المسرح المصري الببليوجرافي (١٩٠٠ - ١٩٣٠) للدكتور رمسيس عوض ، فهي ذاخرة بالبيانات المهمة ، وتعتبر من أهم الأعمال التي ظهرت في مصر في القرن العشرين في مجال الدراسات الأدبية ، والأمل كبير في أن يتمها مؤلفها لتصل إلى أيامنا هذه (مطبوعات هيئة الكتاب ، القاهرة ١٩٨٣) .

(١٤) معروف في البحوث الاستقبالية التكاملية أن الشروط الاستقبالية لا تنحصر في الناحية الفكرية أو الصياغية فحسب ، بل تشمل كل العوامل المؤثرة على الفرد والمجتمع سيكولوجياً واجتماعياً . . الخ . وتتصل هذه البحوث اتصالاً وثيقاً ببحوث التداخل الثقافي . انظر في موضوع التداخل الثقافي :

Magdi Yaussef; Brecht in Agypten, Vrcsuch einer literatursoziologischen Deutung Bochum 1976.

(١٥) عبد الغفار مكاوي ، البلد البعيد ، القاهرة ١٩٦٨ والنور والفراشة ، القاهرة ١٩٧٩ .

(١٦) انظر :

Rrinhard Buchwald, Führer durch Goethes Faust-- Dichtung, Stuttgart, 1961 u, ö.

Elisabeth Frenzel, Stoffe der Weltlite ratur, Stuttgart, 1970. u. ö.

على سبيل المثال . وقد جاء بقاموس هردر الأدبي تحت عبارة « الأعمال الأدبية التي تتناول فاوست » ما يلي : لفظة فاوست المستخدمة كاسم علم مشتقة أصلاً من اللاتينية من كلمة معناها « المحظوظ » أو « المفضل » ، ويقدم فاوست مثلاً أعلى للإنسانية (الفاوستية) الظامئة إلى البحث عن العلم ظمأ لا يرتوى . ونواة أسطورة فاوست عبارة عن العقد المبرم مع القوى الشريرة ، وهي نواة تكونت في العصر الوسيط في أساطير السحرة (كبريانوس ، وتيوفيلوس ، وميرلين) . والشخصية الأولى التي يرتكز عليها التصوير الأدبي لشخصية فاوست رجل عاش حقيقة ، يقوم الدليل على أن اسمه كان يورج فلوستوس حول عام ١٥٣٦ أو ١٥٣٩ وأنه كان من أهل شتاوفن بمنطقة برايسجاو ، وتناولته الأسطورة التي ذهبت إلى أن الشيطان استولى عليه منذ عام ١٥٤٨ . وفي عام ١٥٨٧ ظهر في مدينة فرنكفورت / ماين الألمانية كتاب شعبي باسم كتاب الدكتور ، يصور فاوست ، فاوست على أنه كان رجلاً شريراً مارس السحر والشعوذة ، وذاعت شهرته في الآفاق . عقد مع روح جهنم عقداً ، وعاش حياة خاوية خربة ، حتى انتهى إلى جهنم . وكان مؤلف هذا الكتاب كاتباً من أتباع الشيعة البروتستنتية . كذلك كان الكتاب الذين عالجوا هذا الموضوع حتى القرن الثامن عشر من الشيعة نفسها ، وهم فيدمان الذي أصدر كتابه في عام ١٥٩٩ ، ويفيتسر الذي خرج كتابه في عام ١٦٧٤ والكاتب الذي اتخذ لنفسه كنية « المؤمن بالمسيحية » الذي نشر كتابه في عام ١٧٢٥ . وانتقلت القصة إلى فرنسا وانجلترا وهولنده ، وعالجها مارلو في انجلترا معالجة مسرحية في عام ١٥٨٩ طبعت في كتاب في سنة ١٦٠٤ . وفي هذه المعالجة يعبر فاوست عن ظمأ إلى العلم لا يرتوى ، ويضع مارلو في مواجهة فاوست مفيستو وحده . وتلقفت فرقة الكوميديين الانجليز المتجولة في ربوع أوروبا وألمانيا خاصة هذه المادة المسرحية ومثلتها ، كذلك تحولت المسرحية إلى تمثيلية صاخبة لمسرح العرائس ومسارح الأسواق والموالد . وفي عام ١٧٥٩ نشر ليسينج فصولاً مقتضبة من مسرحية نثرية تعالج مادة فاوست . وبدأ جوته بين عامي ١٧٧٢ و ١٧٧٥ يعد صياغة أورفاوست الصياغة الأولى لمادة فاوست التي عرفها عن مسرح العرائس ، وأدخل فيها موضوع جريتشن أو مارجريته ، وفي عام ١٧٧٨ نشر مالر موللر مشاهد من مسرحية له عن فاوست . وفي عام ١٧٩٠ أعاد جوته صياغة أورفاوست، وأصدره تحت عنوان « فاوست مجتث » وفي العام التالي أصدر كلينجر رواية قصصية عن فاوست . ولم تلق صياغة جوته « المجتثة » من صدى لدى النقاد والقراء إلا الشيء القليل . وفي عام ١٨٠٨ أتم جوته « فاوست ، مأساة ، الجزء الأول » وأتم الجزء الثاني من مأساة فاوست في عام ١٨٣١ . وعالج مادة فاوست في ألمانيا في القرن التاسع عشر أدباء نذكر منهم جرابه وليناو وهاينه ، أما في القرن العشرين فأشهر المعالجات تلك التي نشرها بول ڤاليري الفرنسي تحت عنوان فاوست كما أراه » ، والمعالجة القصصية التي نشرها توماس مان باسم « دكتور فاوستس » :

Herder - Lexikon, Literatur, Freiburg - Basel - Berlin 1976.

انظر مصطفى ماهر ، مقدمة ترجمة أورفاوست . القاهرة ١٩٧٥ ، هيئة الكتاب .

(١٧) استخدمت نصاً قدمه إلى المرحوم يوسف وهبي مشكوراً . أما مسرحية « عبوده عبده عبود » فلا أعرف للأسف مؤلفها ، ولهذا أنسبها إلى ممثل دور البطولة فيها .

(١٨) انظر الدكتور سيد حامد النساج ، دليل القصة القصيرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص : ١٩٥٦ .

(١٩) ألكسندر ديما أديب فرنسي (١٧٦٢ ـ ١٨٠٦) صاحب روايات الفرسان الثلاثة » و « الكونت دي مونتيكريستو » و « عقد الأميرة » وغيرهما من الروايات التي يلعب فيها الفرسان دوراً رئيسياً .

(٢٠) يلاحظ الباحثون أن الملائكة العظام يمجدون الرب في التمهيد ويثنون على عظمة خليقته ، فيتدخلل مفيستو معارضاً فهو يرى أن الإنسانية تعتورها العيوب معارضاً ؛ والنقائض ، ويطلب الرب إليه أن يقيم الدليل على كلامه ، فيذكر فاوست الذي يظن أنه قد ضل السبيل ، وتأتي أحداث المسرحية مبينة أنه بسعيه الدائب إلى المعرفة يمثل طيبة البشرية ويقوم دليلاً على عظم خلقته ، فهو المخلوق السامي الذي عجز الشيطان عن فهمه . (عن بوخقالد) .

(٢١) انظر مسرحية مجنون ليلي لأحمد شوقي ومشهد الجن في وادي عبقر .

(٢٢) تشير بعض الأسماء في عبد الشيطان إلى الثقافة الآشورية . انظر جيمس هنري بريستيد « انتصار الحضارة . تاريخ الشرق القديم » ، ترجمة دكتور أحمد فخري ، القاهرة ١٩٦٩ : كلدي ص ٢٢٦ أهريمان ص ٢٦٠ . يدور الحديث عن كلدى في إطار الحديث عن القرن السابع ق . م : « كانت هناك قبيلة صحراوية تعرف باسم كلدي نطلق عليها الآن اسم الكدانيين قد شرعت منذ عدة قرون في الاستقرار التدريجي حول رأس الخليج العربي والإقامة على شواطئه في سفوح الجبال الشرقية ، وكان هؤلاء الكدانيون بدواً ساميين . . . . الخ) ـ أما أهريمان فتقرأ عنه : « ويقف ضد أهورامزد = رب الحكمة . . وأعوانه جماعة شريرة قوية أطلقوا عليها اسم أهريمان ، وهو الذي أخذه اليهود ثم المسيحيون من بعدهم عرفوه تحت اسم « الشيطان ») .
وجدير بالتنويه أن تلميذي أشرف محمد أحمد يعد رسالة ماجستير يعالج فيها مادة فاوست بين جوته ومحمد فريد أبو حديد .

(٢٣) أنظر في موضوع السحر

Franz Hartmann, Die Weisse und schwarze: Magie, Leipzig O. D.

(٢٤) انظر محاضرتي بالألمانية عن ترجمة محمد عوض لفاوست والزيات لآلام فرتر ، المؤتمر الخامس للاتحاد الدولي للدراسات الألمانية ، كمبردج ٧٥

Moustafa Maher, Übersetzungstätigkeit v. Dt ins Arab. im 20. Jahrhundert, Akten des ·
V. Internat. Germanisten Kongr ,
Cambridge 1975. S. 299 ff.

وإلى محاضرة لم تطبع ألقيتها في جامعة مانهايم بألمانيا الغربي في ٩ يوليه ١٩٨٠ بعنوان " معالجات مصرية لمادة فاوست " . انظر بقلمي أيضاً " فاوست في معالجة توفيق الحكيم " بالألمانية ، في مجلة الألسن العدد ٥ ، ١٩٧٧ ص ٣٠٣ وما بعدها . ومقال آخر لي بالألمانية عن ترجمة فاوست ، في مجلة الألسن العديد ٤ ، ومحاضرتي الموجزة عن مادة فاوست في الأدب

العربي ، المؤتمر الثاني للأدب المقارن بجامعة المنيا ، إبريل ١٩٨١ .

(٢٥) إشارة إلى ماركوني ؟ .

(٢٦) يشير توفيق الحكيم في حديث مع الله (١) ، الأهرام ، مارس ١٩٨٣ إلى إيمان إينشتين ، كاستلر وغيرهما بالله : « إننا كلما أوغلنا في دراسة المادة أدركنا أننا لم نعرف عنها شيئاً ، فسوف يظل شيء فيها مخفياً عنا « فلما سألوه أي كاستلر : « مخفي بمن » ؟ أجاب : « بالله » . ـ ويمكن أن نعتبر « حديث مع الله » الذي بدأ توفيق الحكيم نشره في جريدة الأهرام منذ يوم ١ مارس ١٩٨٣ معالجة فاوستيه جديدة ، ولكننا لا نستطيع تكوين حكم كامل لأن الحديث له بقية أو أكثر من بقية .

(٢٧) تناولت العالمة الألمانية الكبيرة كاترينا مومزن في كتابها القيم « جوته وألف ليلة وليلة » موضوع تأثر جوته بألف ليلة وليلة في أعمال مختلفة من بينها فاوست بجزئيه ، وقدمت الأدلة والشواهد على صحة نظريتها :

Katharina Mommsen, Goethe und die 1001 Nacht, Frankfurt, 1980.

الفصل الرابع

المراحلية في تاريخ الأدب المقارن

سبقت الإشارة في ثنايا الفصل الأول إلى أن الدرس الأدبي المقارن بمعناه الواسع ينشد الوصول إلى نظرية موحدة للظاهرة الأدبية في شموليتها وكليتها وتكون متجاوزة أو فوق الحدود القومية للآداب . وتكون هذه النظرية الموحدة هي المرجع والإطار لكل دراسة أدبية سواء كانت متعلقة بعمل أدبي أو أديب أو أدب قومي معين أو كانت متعلقة بالعلاقة بين الآداب القومية ؛ وسواء كانت الدراسة داخلة في إطار النقد الأدبي أو تاريخ الأدب . وهنا لا بد من الاتفاق عن طريق الدرس الأدبي المقارن على المصطلح الأدبي بعامة بحيث لا تختلف لغة البحث من أدب إلى أدب أو من باحث إلى باحث أيّاً كان موضوع البحث الأدبي وأيّاً كانت اللغة المكتوب بها .

ومن القضايا التي أثيرت في تاريخ الأدب قضية تقسيم تاريخ الأدب على المستوى القومي أو على المستوى العالمي إلى مراحل ؛ فعلى أي أساس يمكن هذا التقسيم وتوحيد مصطلحاته . وقد نالت هذه القضية اهتماماً كبيراً من جانب المقارنين الأوربيين ومنظري الأدب المحدثين . وقد دفعهم إلى هذا الاهتمام الاختلافات الواضحة بين توجهات المؤرخين للأدب القومي الواحد والاختلاف بينهم وبين مؤرخي الآداب الأخرى ، وأيضاً الطموح الذي برز مؤخراً لكتابه تاريخ عام للآداب في العالم . وقد بدأت المحاولة فعلاً لكتابة هذا التاريخ بدءاً بالآداب الأوربية . وقد ساعدهم في إثارة هذه القضية ومناقشتها على هذا المستوى الواسع وحدة الظاهرة الأدبية الأوربية فوق الحدود القومية

والتماثل الكبير في مسيرتها التاريخية ، ولا يتبقى أمامهم سوى الاتفاق على معايير التقسيم المرحلي ووضع المصطلح المناسب الذي يتقيد به كل من يتصدى لكتابة تاريخ أدبي . ولا يعني هذا ـ بطبيعة الحال ـ التماثل بين تواريخ الأدب على المستوى القومي أو على المستوى العالمي . فالتالريخ يعي في جوهره إدراك التغيير ووصف هذا التغيير وتفسيره . وهنا قد يختلف مؤرخ أدبي عن آخر ولكن المهم أن يتماثل المنهج والمصطلح بين جميع مؤرخي الأدب . وفي هذه السطور سنعرض لجانب من هذا النقاش مع الإشارة قدر الإمكان إلى تاريخ الأدب العربي والأدب الفارسي بكونهما داخلين في وحدة أدبية مماثلة تقريباً للوحدة الأدبية الأوربية ؛ واعتقد أنه يمكن أن يضم إليهما الآداب الإسلامية الأخرى مثل التركي والأوردو والبشتو وبعض آداب شبه القارة الهندية .

رغم الانتقادات العنيفة التي وجهها النقاد الجدد والبنائيون منهم بخاصة إلى تاريخ الأدب ، وما أدى إليه هذا النقد من أفول نجم التاريخ الأدبي خلال النصف الأول من القرن الحالي ، فقد عاد الاهتمام مجدداً بتاريخ الأدب . فنقاد مثل كروتشه وويليك ـ في بداية حياته ـ والنقاد البنيويون بصفة عامة يرون أن العمل الأدبي بناء فني وجمالي فريد بذاته ومنفصل عن غيره من الأعمال الأدبية وأنه بنية منغلقة على نفسها ومن ثم لا يمكن ربطها بغيرها من البنيات السابقة عليها أو اللاحقة عليها ، وأنها بلا تاريخ ومبتورة تماماً عن أي إطار خارج عنها . وطبيعي أن هذا الموقف لم يعد مقبولاً تماماً إذ إن هذا الموقف يتجاهل الحركة المستمرة والمتدفقة للحياة ، ومنها الحركة الأدبية . ومن ثم لا بد من وجود نظام متناسق نقيس به هذه الحركة المستمرة ، وننظم بها هذه الفوضى الفكرية من حولنا وحتى يكون التحليل والدرس ممكناً .

« والتاريخ بالقدر الذي نضفيه عليه من مغزى ليس على الإطلاق مجرد كمّ مجمل من مادة عشوائية ، بل يتكون من وجهة علم التاريخ عن طريق معرفتنا بهذه الأحداث بكونها وقعت في وقت معين ، وفي مكان معين ، وبطريقة فريدة معينة . وينتج الادراك الحقيقي للتاريخ من محاولة تفسير ماذا «حدث» في سياق «ما كان يمكن أن يحدث» وذلك بعد إعادة بناء المسرح .

وتمثلت بداية التاريخ في محاولة تذكر الماضي ثم أخذ ـ تحت تأثير العقيدة الدينية ـ صورة الحنين إلى الماضي أحياناً أو صورة التطلع إلى رؤيا غائبة . وكان الترتيب في البداية قائماً على مصطلح « الفترة » ، ثم تطور الأمر واستخدمت ترتيبات أكثر عمقاً وانتظاماً » . وهكذا نجد أن مراحل التاريخ عند المؤرخين رتبت تبعاً لفترات تبدأ تبعاً لمنظور المؤرخ من مثل أعلى يتمثل في « عصر ذهبي » إلى فترة تكون أقل ازدهاراً من السابقة (العصر الفضي) ثم (العصر النحاسي) إلى أن يصل المؤرخ إلى ما يسمى (العصر الحديدي) . ويمكن أن يعكس مؤرخ آخر رؤيته فيجعل مسيرة التاريخ متقدمة من أسفل إلى أعلى مثلما نرى عند أصحاب اليتوبيات أو العوالم المثالية التي يرون أن العالم يتجه إليها وينشدها .

غير أن مصطلح الفترة يتداخل كثيراً مع مصطلحين آخرين هما مصطلح « الحقبة » ومصطلح « العصر » . وربما كان الفرق بين الثلاثة هو أن مصطلح« الحقبة » يشير إلى قطاع ممتد من الزمن يبدأ بحدث كبير يكون ايذاناً بتغيّر كبير في مسيرة الأدب . ولكن هذا المصطلح يستخدم في أغلب الأحيان بدون مبالاة ومن باب الحماس الزائد دون تمعين عميق وحقيقي في النتائج . وفي الواقع يستخدم مصطلح « حقبة » للإشارة إلى البداية فقد مثلما نقول « الحقبة الإسلامية » في تاريخ الشعوب الإسلامية بصورة عامة ، وذلك ليكون تاريخاً فاصلاً بين حقبتين متمايزتين في حياة هذه الشعوب ، ما قبل الإسلام وما بعده . وأعتقد أن هذاالمصطلح على جانب كبير من الأهمية في كتابة تواريخ الآداب الإسلامية من وجهة نظر الدرس الأدبي المقارن . وذلك لأن الدراسة المقارنة بين الآداب الإسلامية سواء كانت قائمة على علاقات تاريخية أو علاقات تناظر وقياس تبدأ في الحقيقة مع بداية الحقبة الإسلامية .

أما مصطلح « الفترة » فيشير إلى قطاع زمني أقل امتداداً وأكثر قابلية للتحديد ، ويسيطر على هذا القطاع الزمني نظام معين من الأنماط والأعراف الأدبية يمكن تتبع مقدماته وامتداده وتشعبه وتكامله وتلاشيه ليفسح المجال لبداية فترة جديدة وهكذا . وفي الآداب الغربية تكاد تتفق تواريخها الأدبية على تبين ثلاث فترات أدبية متمايزة : فترة الآداب القديمة وفترة آداب العصور

الوسطى وفترة الآداب الحديثة . وكان هذا التقسيم الثلاثي ناتجاً عن مفهوم « النهضة » في العصر الحديث حيث اعتبر النقاد المحدثون العصور الوسطى فترة ظلام لا بد من العودة من خلالها إلى الفترة القديمة المزدهرة وإحياء ذلك الفن القديم .

ويقرر أحد منظري تاريخ الأدب أن هذا التقسيم الثلاثي يمكن أن يوجد أيضاً في كثير من الآداب الأخرى مثلما لاحظ في تواريخ آداب الشرق الأقصى . ونلاحظ أن مؤرخي الأدب العربي المحدثين قد اتخذوا هذا التقسيم الثلاثي أيضاً في كتابة التاريخ الأدبي العربي . فقد اعتبروا الأدب الحديث « نهضة » في مقابل « الانحطاط » و« الجمود » الذي وصل إليه الأدب العربي خلال « فترة الظلام» التي امتدت من سقوط بغداد بعد الغزو المغولي سنة ١٢٥٨ م وأشرفت على الانتهاء عند الحملة الفرنسية على مصر سنة ١٨٠١ م ، ورأوا في الأدب العربي الحديث « أحياءً » ، و« بعثاً » للأدب القديم الذي امتد من الأدب الجاهلي حتى نهاية العصر العباسي الأول أي سقوط بغداد . ويظل الخلاف قائماً حول موقع الأدب الجاهلي في مقابل أدب الحقبة الإسلامية وبخاصة الأدب في العصر العباسي . وهذه القضية لا أجدني ميالاً إلى منقاشتها في هذا المجال وعرض آراء مؤرخي الأدب حولها .

وفي إطار المفهوم الثلاثي لمراحلية الأدب العربي وتوافقه مع المفهوم نفسه في تاريخ الآداب الغربية ـ وربما في الآداب الأخرى نذكر منها الأدبين الفارسي والأدب التركي على سبيل المثال ـ تزدهر العلاقات بين الآداب وتقترب بعضها من بعضها الآخر ، ومن ثم يتكون مجال خصب وثري للدرس الأدبي المقارن على مستوى العلاقات التاريخية أي علاقات التأثير والتأثر أو العلاقات التناظر والقياس .

بقيت الإشارة إلى أن هذا التقسيم الثلاثي لفترات التاريخ الأدبي لا يؤدي بالضرورة إلى الدورية المتكررة في النظر إلى مراحلية تاريخ الأدب . فقد سبقت الإشارة إلى أن هذا التقسيم ناتج عن مفهوم « النهضة » المرتبط بالأدب الحديث . ولا شك في أن هذا الأدب الحديث سنتهي ذات يوم ؛ ومن ثم سيطلق عليه اسم ما يضعه له مؤرخو الأدب القادمون . وقد بدأ هذا

الموقف بالفعل فالألمان مثلاً يقسمون الفترة الأدبية الحديثة إلى ثلاثة فترات داخلية إلى « العصر الحديث » الذي يبدأ بالنهضة الحديثة في منتصف القرن السابع عشر ، و« العصر الأحدث » الذي يبدأ مع الثورة الفرنسية في منتصف القرن الثامن عشر ، و« العصر الأكثر حداثة » ، وهو الوقت الحاضر الذي نعيشه ، ونجد قريباً من هذا في تاريخ الأدب العربي الحديث حيث نتحدث عن « الأدب العربي الحديث » الذي يبدأ مع النهضة العربية الحديثة في أوائل القرن التاسع عشر وحتى أوائل القرن العشرين ، « والأدب العربي المعاصر » الذي يبدأ تقريباً بعد الحرب العالمية الثانية ويستمر إلى وقتنا الحاضر . وهناك من مؤرخي الأدب العربي الحديث من يقسم الأدب العربي الحديث إلى ثلاث فترات داخلية على غرار تقسيم المؤرخين الألمان .

والمصطلح الثالث الذي يتداخل مع مصطلحي « الحقبة ، الفترة » هو مصطلح « العصر » . والمفروض أن يطلق هذا المصطلح على الفترة الأدبية التي تسيطر عليها إحدى الشخصيات الأدبية الكبيرة وتطبعها بطابعه الأدبي . وقد تكون تلك الشخصية الطاغية سياسية أو فلسفية أيضاً ويكون لها تأثيرها الهائل على شتى جوانب الحياة ـ ومنها الأدب ـ خلال هذه الفترة ؛ فنقول عصر المتنبي ، وقبله عصر أبي تمام ، مثلما نقول عصر شكسبير في الأدب الإنجليزي أو عصر جوته في الأدب الألماني أو عصر هارون الرشيد أو عصر المأمون مثلما نقول عصر نابليون في التاريخ الأوربي ؛ ولكن مؤرخي الأدب يزاوجون في أغلب الأحيان بين مصطلحي « فترة » ومصطلح « عصر » دون تمييز إلّا عندما تدعو الحاجة إلى التخصيص ، فنقول : الأدب في العصر الجاهلي ، ونقول أيضاً الأدب في عصر المتنبي ، أو في عصر سيف الدولة الحمداني . وما زالت هذه المسألة تحتاج إلى إعادة نظر متناسق من قبل مؤرخي الأدب العربي . وفي الإطار الحالي تستخدم كلمة فترة وعصر بمعنى واحد تقريباً .

والفترة أو العصر هي المصطلح الأكثر شيوعاً في تقسيم تواريخ الآداب العالمية إلى مراحل متمايزة ؛ غير أن اعتماد هذا المصطلح يثير العديد من الأسئلة والتساؤلات واختلاف وجهات النظر بين مؤرخي الأدب القومي

الـواحد ، وبـالتالي بين المقـارنين الأدبيين . وفي السطور التـالية سنثيـرهذه المشكلات والتساؤلات أكثر من محاولة الإجابة عنها ، فالإجابة عنها وبخاصة في إطار تاريخ الأدب العربي تتطلب دراسة خاصة مستفيضة ومتعمقة . وأولى هذه التساؤلات هي كيف نحدد بداية كل فترة ونهايتها ؟ فمثلاً وبـالنظر إلى تاريخ الأدب العربي متى يبدأ « الأدب القديم » الذي هو في مقابل « الأدب الوسيط » من ناحية ، وفي مقابل « الأدب الحديث » من ناحية أخرى ؟ فهل نعدّ الأدب الجاهلي داخـلاً في هذا الأدب القـديم أم نكتفي بجعل الأدب القديم متمثلاً في الأدب الإسلامي بدءاً بصدر الإسلام والدولة الأموية والدولة العباسية حتى نهاية عهد المتوكل ؟ وماذ عن المتنبي وأبي العلاء بعد ذلك ؛ هل ندخلـهم في إطار هذا المصطلح أم لا ؟ وتزداد المسألة تعقيداً إذا أضفنا إليها البعد المقارن وضممنا تاريخ الأدب الفارسي والأدب التركي في محاولة لكتـابة تاريخ مقارن للآداب الإسلامية ؛ فأين القديم بالنسبة لهـذين الأدبين الداخلين مع الأدب العربي في إطار ثقافة واحدة ؟ هل يعدّ الأدب البهلوي قبل الإسلام داخلاً في التراث الأدبي القديم للإيرانيين أم نقصر الأدب القديم في هذين الأدبين الإسلاميين على الفترة اللاحقة لدخول الإسلام إيران وتركيا وظهور ما يسمى بالأدب الفارسي الإسلامي ؟

ومن المسائل المعقدة أيضاً في تقسيم مراحل الأدب إلى فترات مسألة تداخل الفترات الأدبية إذ لا يوجد في أي أدب قومي تغيّر مفاجىء يحدد بداية كل فترة أدبية ونهايتها ، وإنما يكون التغير من فترة إلى أخرى تغيراً تدريجياً متمثلاً في إرهاصات أولية تنمو وتكبر وتتشعب إلى أن تصبح السمة البـارزة للفترة التالية ؛ ويستدعي هذا مفهوم « الخضرمة » الأدبية أي مرحلة الانتقال من عصر إلى عصر . وفي الأدب العربي اقتصر مفهوم الخضرمة على النقلة من الأدب الجاهلي إلى الأدب الإسلامي ، واقتصرت أيضاً على الخضـرمة الحياتية بمعنى أن الشاعر قد عاش حياته بين فترتين أو عصرين ؛ وهنا يثور سؤالان يحتاجان إعادة نظر في كتـابة تـاريخ الأدب العـربي ؛ وهما مفهـوم الخضرمة الأدبية وأنها لا تعني فقط الحياة الفعلية في فترتين أو عصرين وإنما تعني الارهاصات المتناثرة وغير المنظمة نحو التغيير القادم ؛ فإذا توقفنا عند

عصر صدر الإسلام والدولة الأموية والعصر العباسي فلنا أن نتساءل هل كانت ثمة « عباسيات » في الأدب الأموي تنبىء بالتغير الذي طرأ على الظاهرة الأدبية العربية فيما يسمى العصر العباسي ؛ فالمفروض أن يتبين مؤرخ الأدب الفروق الأدبية والانتقالات بين الفترات الأدبية بصورة دقيقة قدر الإمكان من بداية ظهورها إلى اكتمالها حتى تلاشيها ؛ وبدون هذا لا يكون للتاريخ الأدبي كبير فائدة ويؤدي إلى إفراغه من معناه الحقيقي .

وتقودنا المسألة السابقة إلى مسألة أخرى تمثل عقبة كبيرة في سبيل تحقيق تاريخ أدبي بالمعنى الدقيق لمصطلح « تاريخ أدبي » ؛ وهي إطلاق المسميات على العصور الأدبية ؛ وكانت هذه المسألة محلّ نقد شديد من جانب النقاد الجدد . ففي الآداب الأوربية بصفة عامة تأخذ العصور الأدبية أسماءها من تاريخ الفنون وحركات الإصلاح ومن الحوليات السياسية أيضاً . وتبدو المسألة أكثر وضوحاً في تاريخ الأدب العربي والأدب الفارسي . فهناك العصر الجاهلي في مقابل العصر الإسلامي ثم صدر الإسلام والدولة الأموية والدولة العباسية ، وجميعها تقسيمات سياسية لا تفيد شيئاً على الإطلاق في تبيّن التغيرات التي طرأت على الأدب العربي خلال هذه العصور . ثم هناك عصر الظلام أو الانحطاط في مقابل عصر النهضة أو البعث والأحياء . ويطالب منظرو الأدب بأنه « يجب أن نستمد نظامنا للأنماط من فن الأدب وليس من أنماط بعض النشاطات المشابهة ؛ وعندئذ فقط يمكن أن تكون لدينا سلسلة من الفترات تقسم مسار التطور الأدبي بواسطة مقولات أدبية ؛ وبذلك يمكن لسلسة من الفترات الأدبية فقط أن تكوّن بكونها أجزاء من كل العملية المستمرة للأدب . . . الموضوع المركزي في دراسة التاريخ الأدبي . » ؛ بعبارة أخرى ينبغي أن تأخذ العصور الأدبية مسمياتها من قلب تصورنا للظاهرة الأدبية ودالة على التغير التاريخي الذي طرأ عليها . أما التقسيم الحولي : الأدب في القرن الأول أو الثاني . . . إلخ ، أو التقسيم السياسي فينبغي التخلص منه نهائياً وإقصاؤه كلية من تاريخ الأدب .

وإذا كان تقسيم التاريخ الأدبي إلى عصور وفترات يمكن تطبيقه على الأدب القديم والأدب الوسيط بالنظر إلى الطول النسبي لكل عصر الذي يسمح

بتبين التغيّر من عصر إلى عصر وبالنظر إيضاً إلى الوحدة الأدبية بين أدباء كل عصر ، فإن العصر الحديث خاصة يثير مشكلة أمام مؤرخ الأدب الحديث . فمنذ ظهور الرومانتيكية زاد شعور الأدب بذاته ، وأصبح الأدب قريباً من البرمجة الأدبية تحت تأثير ما يمكن أن يسمى منشورات أو دعوات تحدد ماهية العمل الأدبي ، ومنذ الحرب العالمية الأولى تلاحقت موجات التغيير في الآداب الأوربية وغير الأوربية بصورة متسارعة وتجاورت الحركات والاتجاهات الأدبية ، وقصرت فترات الازدهار إلى درجة يصعب معها إعادة تقسيم العصر الحديث إلى مراحل داخلية . ومن ثم اتجه مؤرخو الأدب إلى تأريخ الحركات والاتجاهات الأدبية في العصر الحديث فيقوم مؤرخ الأدب بتتبع ظهور الحركة وازدهارها وتلاشيها ؛ وأصبح تاريخ العصر الحديث الأدبي تاريخاً للرومانتيكية والسوريالية والواقعية والرمزية والطبيعية والميتافيزيقية والدادية والتأثرية والتكعيبية . . . إلخ .

وثمة مصطلح آخر يتردد في تاريخ الأدب هو مصطلح « الجيل » ، فيقال مثلاً الجيل الأول من الروائيين العرب أو الجيل الثاني . . . إلخ . وفي الواقع يثير مصطلح الجيل إشكالية كبيرة في تاريخ الأدب ، فهو يخلط بين المعيار البيولوجي المتمثل في كونه محدداً بثلاثين سنة من حياة الأفراد والمعيار الأدبي الخالص ومن الواضح أن ثمة تناقضاً بين الاثنين فالنزعات والاتجاهات الأدبية لا تقف عند حدود الثلاثين سنة تقريباً (القرن ثلاثة أجيال) المحددة للجيل ثم إنها تتجاوز حياة الأفراد . ثم إن الأديب ذاته يغير اتجاهاته الأدبية وأساليبه الفنية خلال حياته الممتدة (جوته في الأدب الألماني ونجيب محفوظ ويحيى حقي في الأدب العربي) ، وبذلك يمكن للشاعر أو الراوي الواحد أن ينتسب إلى أجيال أدبية متعددة ؛ ويمكن أن تمثل كتاباته أساليب متعددة من فترات متمايزة . ومن ثم يحسن قصر استخدام « الجيل » في التاريخ الأدبي للدلالة على مجموعة من الأفراد يكونون بمثابة « رأس حربة » تشير إلى تطور أدبي جديد ، أي « مجموعة من المجددين المتشابهين ذهنياً الذين نجحوا في إدخال تجديد على فن أسلافهم » .

هذه بعض القضايا التي تهمّ مؤرخ الأدب المقارن ، والتي يسعى

الدرس الأدبي المقارن إلى حلّها والاتفاق عليها بين مؤرخي الآداب القومية . فإذا كتبت تواريخ أدبية على أساس هذه المفاهيم الموحدة أمكننا من جهة الإطلاع على تواريخ الآداب القومية المختلفة واستيعابها ، ومن جهة أخرى ، أمكن تحقيق الهدف الذي ينشده الدرس الأدبي المقارن وهو كتابة تاريخ عالمي مقارن للآداب القومية .

بقيت الإشارة إلى أن محاولة كتابة تاريخ مقارن للآداب القومية على مستوى الآداب المنتمية إلى ثقافة واحدة أولاً ثم كتابة مثل هذا التاريخ الأدبي على مستوى آداب العالم ثانياً ، أننا نهدف إلى إلغاء الفروق اللغوية والعرقية والسياسية والدينية ، أو كتابتها بطريقة متزامنة إذ يندر جداً أن تتعاصر الفترات الأدبية بين أدبين أو أكثر ؛ وإنما الهدف هو كتابة هذا التاريخ بصورة تركيبية بعيدة عن التزامن أو إلغاء الفروق القومية .



من النقد الادبي المقارن
دراسات القياس والتناظر

١ ـ الشيطان في ثلاث مسرحيات .

٢ ـ البوقارية في الرواية المصرية والتركية .



الشيطان في ثلاث مسرحيات

عصَام بهيّ

(١)

مرت البشرية في تشخيصها قوة الشر الكونية بمراحل عدة قبل أن تستقر ـ في مرحلة متأخرة نسبياً ـ على تجسيدها في « الشيطان » ، فالشيطان هو تلك القوة التي تقف على رأس مثلث زاويتاه الأخريان : الله والإنسان . فهو قد عصى الله ـ تعالى ـ عندما أمره بالسجود لآدم . وتمرد على نواميسه بقوله : ﴿ فبعزتك لأغوينهم أجمعين ﴾ (صّ ، ٨٢) أو ﴿ قال رب بما أغويتني لأزين لهم في الأرض ولأغوينهم أجمعين ﴾ (الحجر ، ٣٩) ، بل زاد على هذا كله فأخذ يفاضل بين الأصول فقال : ﴿خلقتني من نار وخلقته من طين﴾، ثم أردف ذلك بالاعتراض على الملك الحكيم ، فقال : ﴿ أرأيتك هذا الذي كرمت علي ﴾ ، والمعنى : أخبرني لم كرمته علي ؟ غرَّرَ ذلك الاعتراض أن الذي فعلته ليس بحكمة . ثم أتبع ذلك الكبر فقال : « أنا خير منه » ، ثم امتنع عن السجود فأهان نفسه التي أراد تعظيمها باللعنة والعقاب »[1] .

أما عداوه للإنسان فلأنه ﴿ يأمر بالفحشاء والمنكر ﴾ (النور ٢١) ، و ﴿ الشيطان يَعدكم الفقر ويأمركم بالفحشاء ﴾ (البقرة ٢٦٨) ، وهو يوقع العداوة والبغضاء ، ويوقد نار الفتنة ، ويصد عن « السبيل » ، سبيل الخير والإيمان . والقرآن الكريم يسم الشيطان بهذه الصفات في مواضع كثيرة ، ويصفه صراحة بالعداء لآدم وبنيه (« إن الشيطان للإنسان عدو مبين » و « إن

الشيطان كان للإنسان عدواً مبيناً » . و« إن الشيطان لكم عدو فاتخذوه عدواً ») .

وليس هذا العداء المزدوج لله والإنسان هو وحده الذي يجعل من إبليس تجسيداً مثالياً لروح الشر الكونية ، بل إن في الشيطان نفسه من الصفات الذاتية ما يجعله جديراً بهذه المكانة العالية ! « وقد حاول الشراح الدينيون أن يلخصوا « الشيطنة » في صفة واحدة تجمع عنصرها ، ويقوم بها كيانها ، فذكروا الكبرياء ، وذكروا العصيان ، وذكروا الحسد ، وذكروا الكراهية ، وذكروا الباطل والخداع ؛ فالكبرياء افتئات على مقام الإله ؛ والعصيان خروج على شريعته . والحسد إنكار لنعمته واعتراض على تقديره ؛ والكراهية صفة قد يتصف بها الأبرار حيناً بعد حين ، إذا كانت كراهية لهذا العمل البغيض أو لذلك المخلوق الذميم ، ولكنها إذا كانت قوام الطبيعة كلها فهي صفة هادمة غاشمة تناقض الصفة الإلٓهية في الصميم ، وهي الحب ولوازمه من البر والإنعام . أما الباطل والخداع فهما نقيض الحق ، ونقيض الاستقامة ، ونقيض الخلق على الصدق والسواء »[١] .

والأمر لم يكن على هذا النحو المحدد في فجر الحضارات البشرية بطبيعة الحال ، بل إن للشيطان ـ بهذا المعنى الديني ـ أسلافاً لم تكن لهم كل هذه الصفات ، وإن تحقق لهم بعضها. من هؤلاء الأسلاف « ست » إلٓه الظلام والصحراء في الديانة المصرية القديمة ، والأخ الشرير والحاكم المغتصب ، الذي سقط في العصر المتأخر « من بين الآلهة فلم يعد يلقب إلا « النجس » عدو جميع الآلهة »[٣] . وجدير بالذكر أن « أبيب » ، الإله الذي كان يمثل بحية « ملتوية في كل طية من جسمها مدية ماضية ، تكمن للشمس بعد المغيب فلا يزال إلٓه الشمس « رع » في حرب معها ومع شياطينها السوداء والحمراء إلى أن يهزمها قبيل الصباح فيعود إلى الشروق »[٤] ، هو الذي سبق ست في لعب هذا الدور في التصورات المصرية القديمة . ومن أسلاف الشيطان أيضاً « بروميثيوس » سارق النار المقدسة ، وخادع الآلهة عند الإغريق ، والعماليق (التتيان Titanes) الذين أزعجوا الآلهة حتى قض عليهم زيوس[٥] . ونجد « تيامات » أو « تعامت » إلٓهة الماء الملح التي جمعت جيشاً من التنينات الهوجاء والأفاعي السامة الضارية « ألبستها الرعب وتوجتها باللهب

وشبهتها بالآلهة ، فإذا وقعت عليها عين أحد هلك خوفاً ، وهي حين تنتصب لن ترد صدرها »[٦] ـ جمعت هذا الجيش لتحارب الآلهة الشرعيين ، الذين يحفظون النظام في الكون ، ويوفرون الرخاء للعباد .

غير أن السلف المباشر ، الذي يرى المحققون أنه أثر تأثيراً ضخماً مباشراً في الملامح التي اكتسبها الشيطان ـ أو إبليس ـ بعد ذلك ، هو أهرمن إلّه الظلام في الزرداشية ، نقيض أهورمزد إلّه النور والخير ، الذي عرفه العبريون في أثناء فترة السبي البابلي فكان ذا أثر واضح في تصورهم للشيطان[٧] .

وعلى أية حال ، فليس علينا ـ هنا ـ أن نقدم تاريخاً مفصلاً للشيطان ، ولكن يهمنا تطور الفكرة التي كانت ـ في النهاية ـ بين أيدي الأدباء الذين أبدعوا شخصية الشيطان (تحت أسمائه المختلفة : إبليس ، ولوسيفر ، وميفستو فيليس ، وأحياناً أهرمن)[٨] على أساس منها ، وأثرت ـ بدورها ـ على كتابنا المسرحيين وهم يبدعون مسرحياتهم .

كما أننا سنهتم ـ هنا ـ بشخصية الشيطان في الأعمال العربية التي كتبت على أساس من شخصية فاوست ، إيثاراً لتحديد الموضوع ، ولأن هذه الأعمال فيها من الدلالة ما يكفي لعرض الأفكار الأساسية في هذا الموضوع .

(٢)

وبداية ، لا بد من تأكيد أن الذين كتبوا عن فاوست في العربية لم يكونوا متأثرين بفاوست جوته وحده ـ كما هو شائع في دراساتنا ـ بل متأثرين أيضاً ـ كما سيتضح بعد ـ بفاوست مارلو بالدرجة نفسها ، بل يجب أن نبحث ما إذا كانوا قد تأثروا بشيطان ميلتون في « الفردوس المفقود » كذلك . فأبو حديد وباكثير ـ مثلاً ـ كانا مثقفين ثقافة إنجليزية متخصصة ، وكلاهما ترجم عن الإنجليزية مسرحيات لشكسبير ، فضلاً عن أن عمليهما ينمان عن هذا التأثر .

وأسطورة فاوست تصور الشيطان على أنه ملجأ الإنسان إذا حزبته أمور السحر والشعوذة والملاذ الحسية الدنيئة ، وأنه يتقاضى ثمنه من الضحية هرطقة

وتجديفاً في حق الله ، وينتهي بروحه إلى الجحيم . وهذا بالضبط ما حدث لفاوست ـ سواء كان تحت هذا الاسم أو اسم سيبريان الأنطاكي أو اسم صلاح الدين[٩] ـ فقد لجأ إلى المعرفة الشيطانية بعد أن رفض الحدود القائمة التي تحد المعرفة البشرية ، وتجعلها قاصرة عن الوفاء بحاجة العقول المتطلعة دوماً إلى المعرفة الشاملة ومن الطبيعي أن يسقط فاوست ـ نتيجة هذا التطلع غير المشروع ـ سقوطاً مدوياً ، يصبح عبرة لكل من تسول له نفسه مجاوزة الحدود التي رسمها الرب للمعرفة البشرية ، ومن ثم للأخلاق والسلوك .

ولقد ظل الشيطان بملامحه الدينية المعروفة في الأسطورة . وهو ـ كالإنسان ـ محدود المعرفة ؛ حقاً إنه يعرف أكثر من الإنسان ، لكنه لا يعرف كل شيء . وهو ملاك ساقط ، ثار على الرب فأورثه الرب ومن والاه الجحيم . وهو لا يستطيع أن يقدم للإنسان إلا بعض حيل السحر والشعوذة ، وبعض المتع الحسية الزائلة ، وكثيراً من الشك والجدل .

وقد انتقلت هذه الأسطورة مترجمة إلى الإنجليزية في كتاب ، فاحتذاها كريستوفر مارلو في مسرحيته « التاريخ المأساوي للدكتور فاوستس The Tragical History of Dr. Faustus[١٠] .

وعلى الرغم من أن مسرحية مارلو لم تكن المسرحية الأولى التي يلعب فيها الشيطان دوره ـ فقد كان الشيطان شخصية أساسية في المسرحيات الدينية في العصور الوسطى ، وذاع في المسارح الشعبية في أوروبا ـ فإنها المرة الأولى التي تحظى فيها الشخصية بعناية فنية تجعل منها ـ إلى حد كبير ـ شخصية فنية ، واضحة السمات ، لافتة للأنظار ، بل ـ أحياناً سارقة للأضواء[١١] . إن الشيطان يغري فاوست بالطموح إلى مكانة الإله : « **ولتكن على الأرض كالإله في السماء ، سيداً متسلطاً على سائر العناصر** » ص ٣٤) ، ويلفت إليه بقوة حين يوصف بأنه ملاك ساقط ، غضب عليه الرب « لطموحه وكبريائه ووقاحته » (ص ٤٧) ، وأنه ـ ومن تبعه ـ يحمل الجحيم معه ؛ لأن الجحيم هو الحرمان « من رؤية العلي العظيم ومن نعيم الجنة الأبدي الذي ذقته » (نفسه) ، وهو عذاب يفوق ألف جحيم وجحيم . ولهذا فهو يبحث عن السلوى في إغواء الآخرين ليشاركوه عذابه : « إنه لمما يغري

الأشرار أن يشاركهم الآخرون في عذابهم » (ص ٥٨) . بل إن مفيستوفيليس يبدي إخلاصاً شديداً وصدقاً في الإجابة عن أسئلة فاوستوس حتى قبل أن يعقد عقده معه ؛ فلا يخفى الوصف الحقيقي لما هو مقدم عليه ـ « الشر » ـ، ولا النتيجة الحتمية المتوقعة له ـ « العذاب » و « اللعنة » ـ، وهو ليس عذاباً هيناً بل هو « عذاب عظيم » و « لعنة أبدية » .

ومفيستوفيليس يجيب فاوست عن كل الأسئلة التي يسأله إياها ، إلا تلك التي تتعلق بقدرة الله على الخلق ، ويدعوه بدلاً من هذا أن يفكر في الجحيم . كما أنه يجيب فاوست إلى كل ما يطلبه ، حتى الرحلات في الزمان البعيد والأماكن القصية ، ويقدم له النساء والخمر والذهب ، ويعلمه أسرار الكون وفنون السحر ؛ لكنه يرفض أن يحضر له زوجة .

« صه يافاوستس ـ فما الزواج إلا لعبة تقليدية فلا تفكر فيه بعد ذلك إذا كنت تحبني حقاً . أما المرأة التي تعشقها عينك فسيظفر بها قلبك ، ولو كانت فاضلة مثل بنيلوب ، عاقلة مثل ملكة سبأ ، أو جميلة كما كان إبليس قبل سقوطه . . . » (ص ٦٤) ؛ ذلك لأن الزواج فضيلة يحاول الشيطان أن يبعد أتباعه عنها .

وعدا هذا فإن شيطان مارلو هو نفسه الشيطان التقليدي الشائعة صورته في التراث الديني والشعبي . والصورة التي قدمناها صورة تقليدية إلى حد بعيد ، ولكن تأكيد مارلو بعض الصفات التي قد تترك في نفس المتلقى ـ قارئاً أو متفرجاً ـ انطباعاً بلون من التعاطف المستتر مع الشيطان وعذابه وطموحه وكبريائه وثورته هو الجليد على شخصية الشيطان التي عرفتها المسرحيات الدينية والشعبية .

إما مفيستو جوته فربما كان أعظم نموذج فني للشيطان أبدعه يراع كاتب ، مستفيداً في رسمه من كل ما تحب يده من تراث ديني ـ مسيحي ويهودي ـ وشعبي أيضاً . فقد استفاد جوته من « سفر أيوب » في رسم صورة الرهان بين الرب والشيطان على روح فاوست ، كما استفاد من التصورات القبالية والصوفية آراءه عن روح الأرض ومهمة الشيطان في الكون[١٢] . . وهكذا .

وإلى جانب التصورات ـ الدينية والشعبية ـ التي طبعت مفيستو جوته بطابعها ، فهناك أيضاً السمات الخاصة التي أضفتها روح جوته نفسه وقدرته الفنية على شيطانه . فمفيستو ـ عند جوته ـ هو « نقيض الإيمان والتفاؤل ، وتجسيد لروح السخرية ؛ فقليلون هم الذين أمكنهم أن يهربوا من نظرته التهكمية المريرة »[١٣] . وهو واقعي، يؤكد الحقيقة ، وحاضر البديهة ، ذكي ، يستمتع إلى حد السعادة الشريرة بما يفعل .

هذه السمات الذاتية التي أضفاها جوته على شيطانه تجعلنا ننظر إلى هذه الشخصية ، لا بوصفها أصداء أو أمشاجاً من تصورات سابقة رتقت لتصنع ثوباً يلبسه مفيستو ، بل ينبغي أن ينظر إليها على أنها شخصية حية متكاملة ، لها مقومات حياتها الخاصة المختلفة عن أية صورة أخرى للشيطان في التراث الديني أو الشعبي أو حتى الادبي . على أن هذا ـ بطبيعة الحال ـ لا ينفي البحث في تأثرات جوته التي ضربت في أكثر من اتجاه ، ولكن ـ مرة أخرى ـ لا لنمزق الشخصية ونتركها في النهاية أجزاء لا رابط بينها ، بل لنرى كيف تفاعلت هذه العناصر في نفس جوته ، فأعادتها شخصية متكاملة حية ذاتية الملامح ، لا تلتبس بأية شخصية أخرى . ولعل هذا هو ما جعل لهذه الشخصية جاذبيتها الآسرة ، التي ندر أن استطاع كاتب ـ بعد جوته ـ أن يفلت من براثن تأثيرها الباهر .

* * *

هذه صورة عامة تماماً عن ملامح شخصيتي الشيطان في عمل كل من مارلو وجوته عن فاوست . أما التفصيلات الدقيقة ، وتأثيرها على كتابنا المسرحيين فستظهر خلال التعامل التفصيلي مع سمات الشيطان في كل مسرحية من هذه المسرحيات ، كما سيظهر أيضاً أثر التصور الإسلامي ـ الذي بدأ الموضوع به ـ في هذه الأعمال .

(٣)

كان محمد فريد أبو حديد أول كاتب مسرحي مصري يتناول أسطورة فاوست في مسرحيته « **عبد الشيطان** » . والمسرحية تبدأ بشخص اسمه طوبوز (فاوست) جالساً في حجرة مكتبه المتواضعة ، غير المرتبة ، متأففاً من القراءة

وتعبها ، متسائلاً عن جدوى أن يضيع عمره بين « هذه القبور » . ويتردد عليه - في الوقت نفسه - رسل الدائنين يطالبونه بالديون التي استدانها منهم (نخمن هذا ، وإن لم يذكر صراحة في المسرحية) . ويزيد ما هو فيه من ألم ويأس أن يأتيه صديقه كلدى ويخبره أنه خطب سادي ، حيث نفهم من لهجة طوبوز الحزينة المضطربة أنه يحبها . ثم تأتي سادي نفسها فيزداد طوبوز ألماً على ألمه ، ولكنه يحاول أن يتماسك . وما إن يخرجا ، وينفرد طوبوز بنفسه ، حتى نرى مقدار تعبه وضيقه بالحياة ؛ فقد أصبحت في نظره موحشة سخيفة ، بل هي سراب . ويقارن بين حظه - هو الأديب النابه - وحظ واحد ككلدي فضلته سادي عليه لمجرد فوزه بمنصب مرموق مع كراون باشا صاحب شركات المناجم . وتكون النتيجة أن يكفر بالقيم الإنسانية : « الوفاء ! الكرامة ! الفضيلة (يضحك ساخراً) العبقرية ! النبوغ ! (يضحك مرة أخرى) أولى بي أن أصيح الشيطان ! الشيطان ! هذا أولى بندائي . . . (يجلس على الكرسي قلقاً ويتأمل المسدس) » (ص ٢٢) إنه يفكر في الانتحار ، ولكنه يجبن ، وحينئذ يطرق بابه رجل غريب المنظر ، يعرج في مشيته ، ويبتسم في تواضع متكلف ، وعليه ملابس سوداء ، فإذا هو أهرمن (الشيطان) . يحاول أهرمن أن يغير من نظرة طوبوز إلى الحياة ، أو لنقل يحاول تأكيد هذه المعاني الطارئة على طوبوز ، التي تؤكد الكفر بالحياة وما فيها من قيم وفلسفة وكتب . . فكل هذه أوهام يستطيع « العظماء » التخلص منها . ثم يؤكده له الوجهة الجديدة التي عليه أن يتجه إليها : « الحياة . اللذة . القوة . السطوة - هذه هي الحقائق » . ويفرغ عليه أقوى ما في هذه الحياة الجديدة وهو الذهب ، ثم يعرض عليه أهرمن أن يكون حليفه أو مساعده أو عبده . ولكن طوبوز يتردد ، فيسقيه أهرمن من شراب يحمله ، فتتغير نظرته إلى الحياة تماماً : « الدنيا جميلة . ألوان ساحرة . زهور بديعة . الهواء عاطر . والفضاء ممتلىء بالموسيقى » . وهكذا يستسلم طوبوز لأهرمن ، الذي يجرح ساعده ويطبع عليه خاتمه « عبد الشيطان » ، ويخفيه بسوار من ذهب .

في الفصل الثاني نرى طوبوز فيما أتاحه له أهرمن من غنى جعله « أكبر أغنياء جانبولاد » ، كما نرى طرفاً من الحياة التي يعيشها بين أفراد الطبقة

الغنية المنحلة في جانبولاد . ويسعى أهرمن جاهداً لإغـراء طوبـوز بسادي ـ التي تزوجت ـ واستخدام خـطاباتهـا للضغط عليها حتى تخضـع له ، ولكن طوبوز يرفض . ونعرف كيف استطاع أهرمن أن يشتري المصانع والحقول ـ عن طريق صنائعه من الأغنياء ـ وعطلها عن العمل ، فأصبح الشعب في بورانيا وقد فقد كرامته ، عبداً لإحسان « عبد الشيطان » . . لكن الوحيد الذي استطاع أن يقف في وجه هذه الخطط كان قيسون بك ، الذي ما تزال مصانعه تدور وعماله يعملون . ويتهم أهرمن طوبوز بالتهاون معه ؛ لأنه يحب ابنته ثريا . وأخيراً يعرض أهرمن على طوبوز أن يكون حاكمـاً على بورانيـا حتى يتاح لـه التحكم الكامل في مصائرها ؛ فالأغنياء قد يفقدون جدة الحياة معهما فيتخلون عنهما ، وهما لن يستمرا إلى الأبد في إطعام الفقراء . وإذ يبدي طوبوز استياءه من هذه الخطة ، لأنه يكره أن يذله أحد ، ولا يحب أن يذل أحد ، يعاجله أهرمن بشرابه فيستمع إليه راضياً ! إن خطة أهرمن تتلخص في تنفيذ أمور ؛ منها زج المعارضين في السجون ، أو نفيهم وتشريدهم ، وحل ـ أو قل تحطيم ـ النقابات والجمعيات والأحزاب وما يشبهها من تجمعات ، وأن يتحول الكتاب ـ بالذهب أو بالإرهاب ـ عن التشدق بحديث الحرية والديمقراطية ويكتبوا ما يلي عليهم ؛ أما عامة الشعب فلهم المهرجون و (القرداتية) يلهونهم عن قضاياهم وأمو حياتهم الجديـة . أما طوبوز نفسه ، فما عليه إلا أن يردد لنفسه (أو يردد عليه أهرمن !) أنه السيد ، الرأس ، أن لا أحد سواه في بورانيا .

في الفصل الثالث يهول طوبوز ـ حاكم بورانيا الأعلى ـ ما يراه في أنحاء بلاده من مظاهر الفقر والمرض والقذارة والخـراب ، ويرفض الانصيـاع لأمر أهرمن له ألا يمد قيسون بك بالفحم والبترول حتى تستمر مصانعه في العمل ، ويحطم كأس الخمر التي يعطيها إياه أهرمن ليخضعه .

ولا يجد أهرمن لهذا التغير في طوبوز إلا سبباً واحداً هو الحب . إنه يحب ثريا ، التي أثرت عليه لمصلحة أبيها . لقد اتفق طوبوز مع ثريا على الزواج ـ الذي يعارضه أهرمن بشدة ، بل يرفضه ؛ لأن ثريا لا تلايد مصلحة أبيها فحسب ـ كما يتصور أهرمن ـ بل تأخذ في إثارة نخـوة طوبـوز وتبصره

بمواطن الداء في بلادهما ، ويتعاهدان على العمل الجاد لإزالة كل مظاهر الفقر والآلام في أنحاء بورانيا .

إذ ذاك لا يجد أهرمن بداً من استخدام أمان ـ المرأة التي هجرت بيتها وأولادها من أجل طوبوز ، الذي يقذف بها بعد أن يقضي منها وطره ـ لتكشف أمام ثريا وأبيها سر علاقتها بطوبوز ، فينصرفان وقد يئسا من إصلاح هذا الذي استعبد نفسه للشيطان .

بالرغم من هذا لا يستسلم طوبوز ، ولا يقبل العودة إلى « اللغة المعتادة » بينه وبين أهرمن . لقد أدرك أخيراً أنه باع نفسه « بتراب لامع » ، وأن ما ظن أنه سيجلب سعادته جره إلى حياة تعسة ملأى بالآلام والدنس . إنه يتجرأ ويطرد أهرمن ، بل يرفع مسدسه ليقتله ، لكنه ـ بطبيعة الحال ـ لا يصيبه . ويهدده أهرمن ويؤكد انه سيندم ويحتاج إليه ، وسيناديه من جديد . يخرج أهرمن ، ويغرق طوبوز في ماضيه القذر وآثامه وجرائمه ، ويظهر له شبح سادي ـ التي انتحرت بعد خيانتها زوجها مع فاوست ـ وتطلب منه أن يفتح القبر ـ أي قلبه ـ ويبحث فيه عن نفسه ، ويتمنى هو لو يستطيع أن ينزع هذا القلب من صدره ! ويقر قرار طوبوز على أن يرحل من هذه الأرض ، التي شهدت تعاسته ، وما تزال تثير مخاوفه . ويكتشف طوبوز أن ما كان يملك من ذهب قد اختفى ، وأن خاتم العبودية للشيطان أصبح يغطي جسده كله ، فيستغيث بأهرمن مرة أخرى ، فلا تجيبه إلا ضحكاته الساخرة المبتعدة . ويحاول طوبوز أن ينتحر من جديد ، ولكنه ـ مرة أخرى ـ يجبن عن لقاء الموت ، وتدخل عليه طوائف من أهل بورانيا بصرخاتهم المختلطة بالضحكات .

هذه هي الخطوط العريضة لمسرحية أبي حديد . وما يهمنا منها هو شخصية أهرمن (أهرمن اسم إله الظلمة الفارسي القديم ، ذلك الذي يعيش في صراع أبدي مع إله النور أهرمزد في معارك سجالية لا تنتهي ، حتى يأتي أوان الانتصار النهائي لإله النور فيقضي عليه . ويرى كثير من المحققين ـ في تاريخ الأديان ـ أن صورته عند الفرس كانت ذات أثر كبير على صورة الشيطان عند العبريين) ، فأهرمن ـ هنا ـ يقوم بدور الشيطان الذي يعقد مع طوبوز ـ فاوست أبي حديد ـ صفقة يقوم بمقتضاها طوبوز بالائتمار بأمر أهرمن في كل

ما يطلب منه ، في مقابل أن يمنحه أهرمن من الثروة والسطوة واللذة ، بعد أن أنقذه من يأسه الذي غرق فيه بعد تضاعف إحباطه بخطبة سادي إلى صديقه كلدي .

وأهرمن لم يأت إلى طوبوز ، على نحو ما أتى شيطان مارلو ، نتيجة ضيق المعرفة السائدة برغبات فاوست وطموحه إلى مرتبة إلّهية يحاول تحقيقها عن طريق السحر والشيطان . وليس هو كشيطان جوته الذي صاحبه نتيجة تحد له مع الرب على شخصه ، ويجد في تطلعات فاوست المعرفية والوجودية منفذاً ينفذ إليه منه، لكنه جاء طوبوز إذ رأى كفره بكل ما يؤمن به ، وضيقه بالحياة والناس ، وشكه في قيمة ما يكتب أو يقرأ ، ثم في النهاية بعد أن قضت خطبة كلدي لسادي على أمله في الحب ، وفي كل ما يربطه بالحياة ، حتى إنه يشرع في الانتحار ، ولكنه يجبن في آخر لحظة . وفي هذه اللحظة اليائسة يكون الطريق ممهداً لدخول الشيطان ؛ فهو يعرف تماماً من يختار لصحبته ، كما يعرف أيضاً متى يفتح ذراعيه لضحاياه ، موقناً من النتيجة .

فطوبوز ، الأديب الفقير ، الذي لا يقرأ كتبه إلا أصدقاؤه وتلاميذه ، والذي يحيا حياة حقيرة في حجرة متواضعة ، والذي يجد ـ فوق ذلك ـ من صنوف الآلام والأحباط ما يزرع اليأس عميقاً في نفسه ، ويدفعه إلى محاولة الانتحار ـ مثل هذا الإنسان لا بد أن يكون فريسة سهلة لأحلام الغنى الذي يعوضه فقره ، والسطوة التي تعوضه إهمال مجتمعه لإبداعه ، واللذة التي تعوضه حرمانه من الحب والعلاقة المثوية مع الجنس الآخر . وأهرمن يدخل عليه في قمة يأسه من الحياة ، والموت ، الذي جبن إزاءه ؛ فهو مهيأ تماماً ـ بماضيه وحاضره ـ للارتماء في أحضان الشيطان .

وأهرمن يعرف مداخله إلى ضحاياه ؛ فهو يبدأ بتملق عبقرية طوبوز ، الذي يرفض هذا التملق ، بعد أن يئس من تأثير كلماته ـ التي يصفها بأنها جوفاء ـ على الناس . حينئذ يمهد أهرمن لنفسه عند طوبوز بإلقاء بذور الشك في نفسه ، والشك في كل شيء ، أو الشك في (الأسماء) : « . . . ولكن ما قيمة الأسماء ؟ إن هؤلاء الناس جميعاً لا يحبون إلا معرفة الأسماء ، وبعدها لا يهمهم شيء . ولكنك رجل آخر ؛ أرجو ألا تكون من عبدة الأسماء »

(ص ٢٥) ويسهل بعد أن تشكك في (الاسم) أن تشكك في (المضمون) الذي يحمله الاسم : لأن الاسم - في الحقيقة - هو الشيء أو القيمة أو الفكرة التي يحملها ، ولا انفصال بينهما . إن أهرمن يربط بين الشك الذي يبذره في نفس طوبوز وبين الحالة التي وجد طوبوز عليها ، فيهدم رؤاه كلها ؛ فالصداقة سراب ، والحياة سراب ، والكتب سراب ، والفلسفة سراب ، وهذه العواطف الثائرة سراب . وبعدها مباشرة يبدأ في التمهيد للطريق الجديد الذي يريد لطوبوز أن يسير فيه ؛ فهو يقول له : « لم لا يأخذ الناس الأشياء ويتركون الوهم؟ لم لا يتركون السراب؟ . . . » (ص ٢٦) أو يقول له : « دع هذه الأوهام التي تملأ بها رأسك ! وجه نفسك وجهة جديدة » (ص ٢٧) وحين يسأله طوبوز عن هذه الوجهة الجديدة ، يقول له : « الحياة . اللذة . القوة . السطوة . هذه هي الحقائق » . (ص ٢٨) ولا يجد كبير عناء في إقناع طوبوز بهذا الطريق الجديد ، أو قل دفعه إليه ؛ فصاحب البيت يأتي في هذه اللحظات ليطلب ما تأخر لدى طوبوز من أجر المسكن (ولا ندري أي شيطان دفعه في هذا الوقت بالذات !) الذي يتولى أهرمن دفعه عنه .

وفي سبيل دفع أهرمن لطوبوز إلى الطريق الجديد ، وقد سبق أن شككه في الأسماء ، يلجأ إلى « لغة الواقع » - واقع الحياة اليومية الملموسة من جهة . وواقع طوبوز نفسه من جهة أخرى . إنه يحدثه عن الفئة التي « تتمتع وتفوز ؛ تتلذذ وتسود ، وبالاختصار تركب » . والفئة الأخرى التي « تحرم وتخيب ؛ تتألم وتذل ؛ وبالاختصار تركب » . ويحدثه أيضاً عن بساطة المسألة ؛ القفزة الواحدة ؛ « امتلاك الذهب » . ولأن طوبوز يستبعد أن « يمتلك ذهباً » فإنه يساير أهرمن إلى النهاية ، فيفاجأه هذا بأن يقذف الذهب تحت قدميه ، ويجد طوبوز نفسه أمام الشيطان حقاً ، فيسأله عن الثمن ، ويجد أهرمن أن الوقت صار مناسباً للحديث عن الصفقة ، التي لم يرد لها ذكر قبل أن يشعر أهرمن بأن طوبوز قد صار لعبة بين يديه .

أما الصفقة التي يعرضها أهرمن على طوبوز فلا تقوم على أن يخدم الشيطان طوبوز لمدة من الوقت على أن يرهنه روحه بعدها ، بل تقوم على أن يبيع طوبوز نفسه لأهرمن ؛ أن يكون عبده ، أو - كما يخفف الأمر لطوبوز - أن

يكون مساعده وحليفه . لقد أصبح أكثر الناس يقومون ـ طـواعية ـ بمـا كان الشيطان يتعب نفسه ـ في الماضي ـ لإغرائهم به ، مثل شرب الخمر أو لعب القمار أو إسقاط امرأة . وأهرمن يريد الآن شيئاً آخر ؛ يريد حليفاً ومساعداً لا يعصى له أمراً ؛ يأمره فيتمثل دون أن يسأل عن شيء .

والصفقة المعقودة بين الطرفين تقتضي العقد ، الذي سيتضمن ما بينهما من شروط . ولكن أهرمن لا يعتد بمثل هذه العقود المكتـوبة ، ولا لتـوقيع بالدم ، ولا ما شابه ذلك . إنه يجرح طوبوز جرحاً بسيطاً للغاية في ساعده ، ويختم بخاتمه على هـذا الساعـد المدمى ، فإذا بالخـاتم يكتب كلمة لا تمحى ، ولا يمكن محـوها ، « عبـد الشيلطان » ، تـوثيقـاً للعقـد ، وإيـذانـا بالسقوط المدوي لطوبوز في قبضة الشيطان ، وإرهاباً مستمراً له بكشف أمره أمام الناس .

وبتطور الأحداث في المسرحية نعرف أن أهرمن لم « يستعبد » طوبوز ليفوز بروحه وحدها ، فهدفه أشمل من هذا وأوسع ؛ إنه يطمع في السيطرة على أرواح أهل بورانيا جميعاً ، وأن يرى الخراب يعمم حقولها ومصـانعها ونفوس أهلها . إنه يدفع طوبوز إلى السيطرة على مصادر الطاقة في بورانيا ـ الفحم والنفط ـ للتحكم في حركة الإنتاج في المجتمع (وهي فكرة عصرية جداً ، تنطوي على تمثيل اليجوري سياسي مباشر) ، حيث يستطيع التحكم في أصحاب رؤوس الأموال وفي حركة المصـانع وأيضـاً في رزق العمال . فطوبوز بإيعاز من أهـرمن ـ يحجب هذه المصـادر عن المصانـع فتتوقف حـركة العمل ، وتعم البطالة ، ويصبح الجميع عبيداً لإحسان طوبوز ـ أو قل عبيد أهرمن نفسه .

أهرمن : (يستمر باسماً حقـول جرداء ليس فيهـا عود واحـد . بطالـة عـامة . أصبـح أهل بـورانيا جميعـاً من رعايـاي . (يتردد) أقصـد رعايـاك (ص ١٠٧) ثم يصبحـون ـ بـالضـرورة ـ عبيـد اللجهـل والمـرض والقـذارة والكسل : يصبحون بشراً بغير أرواح ، بغير كرامة ؛ لأنهم ـ على حد تعبير طوبوز ـ « فقدوا احترام النفس ؛ فقدوا الإنسانية يوم فقدوا كرامة العمل » . وهو لا يجعل طوبوز غنياً متحكماً فحسب ، بل يصل به إلى حكم بورانيا ، حتى

يتحكم ـ عن سند قانوني ـ في مصائر أهلها ، الأغنياء والفقراء معاً ، بما يملك من سلطة ، وما في يده من سطوة .

وأهرمن يحصن نفسه و« مساعده وحليفه » طوبوز بإقرار البديل في نفوس الناس ؛ إنه يحرمهم من العمل ، ولكنه ينشر الملاهي التافهة التي تلتهم وقت الناس بلا طائل ، والتي تجعل الناس في شغل دائم عن قضاياهم الحقيقية ـ قضايا العمل والكرامة والحرية . فالشوارع تمتلىء بالقرادين والقرود ، وبالأطفال المتعاركين ، والديكة المتناقرة .

وهو يرسم لصاحبه خطة تجعل الناس في قبضته دائماً ؛ إنه ينشر الملاهي لإلهاء الشعب عن حقوقه ، ولكنه لا يتركه يموت جوعاً في الوقت نفسه . إنه يمنحه الطعام تفضلاً ومنة ، حتى يحفظ عليه حياته ، ويتحكم ـ في الوقت نفسه ـ في هذه الحياة . والخطة تستمر حتى مرحلة معينة ، يبدأ بعدها التقتير في منح الطعام نفسه . فسياسة أهرمن تتلخص في أن حكم الجماهير يقوم على إذلالها ، للتحكم في رزقها أولاً ، ثم التحكم في منحه أو منعه إذلالاً لهم ؛ فالشعوب لا تخضع إلا إذا أذلها حكامها :

أهرمن : **إسمع خطتي . هذا الشعب الذي نطعمه ، لا نستطيع أن نستمر على إطعامه . استمالته بهذه الوسيلة متعبة . يجب أن يخضع . يجب أن يسير كما نريد بغير استمالة .**

طوبوز : **بأي وسيلة ؟**

أهرمن : **عندما تحكم .**

طوبوز : **ألا نطعم هؤلاء الجياع ؟**

أهرمن : **وما استفدنا إذن ؟ الجوع . الجوع . هو أفضل الطرق وأقصرها إلى الغاية المقصودة . ألا تعرف المثل « أجع كلبك يتبعك ؟ » .**

طوبوز : **لا أطيق التفكير في هذا . مجرد تصوره يزعجني . لقد عرفت الجوع فيما مضى . ولا أحب أن أنشر هذا الوباء بين الناس .**

أهرمن : **ضعف . هراء . وعلى كل حال فلست أقصد أن نجعلهم يموتون جوعاً . أقصد فقط أن نقدم لهم من الطعام القدر المناسب الذي يحفظ الحياة فقط .** (ص ٩٣)

كل هذا ليكون هذا الشعب مادة طيعة في يديه ، يشكلها كيف يشاء . أو لتكون ـ كما يقول ـ عوناً على نشر لوائه وإنفاذ خطته .

أما أمثال هؤلاء الفقراء الذين تجمعوا وشكلوا جماعات أو نقابات أو أحزاباً أو أي تجمع آخر ، فيجب أن تحل هذه الجماعات فوراً ؛ أن تحطم وتفكك ، بل تدمر . ينبغي أن يؤمن كل فرد أن مصالحه وآراءه تتعارض كلية مع مصالح الآخرين وآرائهم :

أهرمن : **لا تضعف بل كن صارماً . هذه الجماعات لن توجد في بورانيا . نحطمها . نفككها . لا تجعل أحداً يعرف الآخر . لا تجعل أحداً يضع يده في يد الآخر . ولماذا يجتمعون حول غيرنا ؟ حولي . . . حولك أنت . أقصد حولك أنت .** (ص ٩٧)

ويصبح كل فرد عدو للآخرين ، لا تجمعهم إلا العداوة والفرقة والبغضاء .

قد تجدي هذه الوسائل مع الفقراء ، الذين لا يستطيعون إلا خدمات حتى في أعتى الدول ديمقراطية ـ أن يتحكموا في أرزاقهم ؛ ولكن ما العمل مع الأغنياء ، الذين يقدرون ـ ولو جزئياً ـ أن يتحكموا في أرزاقهم وآرائهم ومصائرهم ؟ الإجابة عند أهرمن بسيطة وجاهزة : « السجن . الاعتقال . التشريد . النفي . (الاضطهاد . ليس لهم إلا هذا أو . . . » « الصداقة » لطوبوز وأهرمن ـ بطبيعة الحال ـ والقيام على تنفيذ خطتهما لتدمير شعب بورانيا تدميراً كاملاً .

فأهرمن ـ إذن ـ لم يكن يطمح إلى روح طوبوز وحدها ، بل طمح إلى أرواح أمة بكاملها ، حاول أن يستذلها بحرمان الأفراد من العمل ، ومن العلم ، ومن الترابط ، ومن ثم الكرامة الإنسانية ، أو مجرد البحث عنها .

ولكي يحتفظ أهرمن بشعب بورانيا في هذه الأوضاع المنحطة كان لا بد أن يحتفظ بطوبوز ، وأن يحرمه من كل شيء جميل أو إيجابي في الحياة . لقد أغرقه في الثروة والقوة والملذات ، وحرمه ـ في الوقت نفسه ـ من الحب ؛ الحب بمعناه الإيجابي ، تلك العلاقة السوية السامية التي تربط رجلاً بامرأة ؛

فقد دفع أهرمن طوبوز إلى أن يفسد حياة حبيبته الأولى « سادي » ، خطيبة صديقه « كلدي » ، التي انتهت حياتها بانتحارها ، بعد أن أفسد طوبوز حياتها . وحين يقع طوبوز ـ « الحاكم العام لبورانيا » هذه المرة ـ في حب « ثريا » ، ابنة قيسون بك ، التي بدأت تفتح أمامه آفاقاً جديدة للحياة ، يتعرف فيها البسطاء من الناس ، يخدمهم ويرفع من شأنهم ، ويعيدان معاً الوجه المشرق للحياة في بورانيا ـ يدفع أهرمن المرأة الساقطة « أمان » إلى إفساد علاقة طوبوز بثريا ، مستغلاً رغبتها العارمة في الانتقام من طوبوز ، الذي كان على علاقة معها ثم هجرها هجراً غير جميل ، ومستغلاً أيضاً متاجرتها في عرضها ، بعد أن دمرت حياتها وحياة أولادها وزوجها .

وهكذا يستطيع أهرمن أن يحرم طوبوز من الحب الحقيقي ، الذي كاد يفضي إلى العلاقة الشرعية الإيجابية بين طوبوز وثريا ؛ لأن الشيطان ـ ببساطة ـ لا يقر مثل هذه العلاقات الشرعية ؛ لأنها إيجابية ، تجمل وجه الحياة وتشارك في صنعها ، في حين ترضيه العلاقات الفاسدة ، التي تدمر الحياة وتشوه وجهها . بل إن أهرمن يحطم الزهور التي يدخل بها الخادم ليضعها في حجرة طوبوز ـ حتى الزهور ، ويغضب غضباً شديداً إذ يراها في يده . هذا هو الشيطان ؛ فلا يمكن أن يزرع الحب ولا أن يرى أحداً يزرعه ، هو الذي تمتلىء نفسه حقداً على الإنسان ولا يمكن له أن يقبل الجمال .

ولا نجد لهذا الذي يفعله أهرمن ـ أو لنقل الذي يدفع طوبوز إلى فعله ـ إلا هدفاً واحداً ، هو تدمير الإنسان إو إذلاله وتشويه حياته ، ولا نجد لهذا سبباً إلا حقده الأزلي ـ الأبدي على الإنسان ؛ فهو يقول « . . . فكرة الإنسان هذه هي التي تثير احتقاري » . وفي مرة أخرى يدور هذا الحوار :

طوبوز : (**بحنق**) **قل إنك عدو الإنسان وكفى .**

أهرمن : **الإنسان !** (**ساخراً**) **الصلصال ! الطين العفن !** (**بحقد**) **الحمأ المسنون ! أنا ! أنا ! المستمد من النار المضيئة ! أنا الطريد ! أنا اللعين ؟ أنا الشيطان ؟ .**

يضحك ضحكة جوفاء طويلة مزعجة) . (ص ٥٥)

ولا يكف بعد ذلك عن استخدام هذه اللهجة الحاقدة ، التي يغلفها أحياناً بادعاء السخرية ، ولا يستطيع في أكثر الأحيان أن يخفي قدر ما فيها من الحقد المدمر .

فهل انتصر أهرمن في النهاية ؟ يصعب الإجابة عن هذا السؤال ؛ لأن الإجابة في المسرحية مركبة[١٤] ؛ فمن وجهة النظر الاجتماعية ـ إن شئنا تسميتها كذلك ـ لا نستطيع أن نقول إنه حقق هدفه تماماً ؛ فبورانيا ما يزال فيها روح حر طليق ، يحب البسطاء ويتألم لألمهم ويعمل لمصلحتهم عملاً حياً فاعلاً ، مثل قيسون بك وابنته ثريا . كما أن انسحابه من حياة طوبوز قد يعني بدء تقهقره من حياة بورانيا ، التي تحيط في النهاية ساخرة بطوبوز ، إشارة إلى سخريتها من « أفاعيل » عبد الشيطان . وحتى طوبوز نفسه لم تدمر روحه تدميراً كاملاً ؛ لأن حبه الحقيقي هذه المرة ـ لثريا طهر روحه ، وجعله يقف صامداً في وجه أهرمن كي يجبره على الانسحاب من حياته ، بالرغم من أن أهرمن قد تركه في حال أسوأ من الحال التي لقيه عليها ؛ فقد دمر حبه مرة أخرى ، وفقد ـ فيما نتصور ـ ما كان يلوذ به من موهبة أدبية ، ويزيد على هذا شعوره الممض بالندم على ما جنى في حق أمته كلها . بالرغم من هذا كله ، وبالرغم من تحذيرات أهرمن بأنه سيعود ليستدعيه ، فإنه يظل على موقفه الصلب مع أهرمن . كل هذا قد يشكك في انتصار حققه أهرمن ، أو في قيمة ما وصل إليه .

غير أن أبا حديد يجعل أهرمن قوياً إلى النهاية ، يحذر طوبوز بثقة من أنه سيستنجد به ، وعندئذ لن يجده ؛ وهو ما يحدث حقاً ؛ إذ يظل طوبوز يصرخ ليستعيده فلا يجد جواباً إلا ضحكات أهرمن الجوفاء ؛ وهو ما قد يشير إلى أنه بذر بذرة الفساد في نفس طوبوز وفي قومه ، موقناً أنها لا بد آتية بثمارها ولو بعد حين ، وأن الأمر لا يقتضي عودته مرة أخرى إلى طوبور ولا إلى بورانيا . وعلى أية حال ، فسوف نرى كيف تدخلت الطبيعة السياسية للمسرحية في تكييف نهايتها التي كانت تحتمل غير هذا الحل .

ولقد استخدم أهرمن لإخضاع طوبوز منطقه المراوغ ، كما استخدم أيضاً لوناً من الخمر يستطيع أن يغير نظرة من يشربه إلى الأمور ويلون رؤيته

إلى الحياة ، ويجعله طوع وجهة نظر أهرمن .

لقد كان المظهر الجسدي لأهرمن مظهراً بشرياً دائماً ؛ فقد جاء إلى طوبوز في هيئة رجل لا ننكر من مظهره شيئاً ، وليست له سمات تميزه إلا أنه يعرج ، ويلبس ثياباً سوداء ، فكان طوبوز يراه ، ورآه صاحب البيت ، ورآه أيضاً ضيوف طوبوز دائماً ، وما كان في نظرهم إلا مهرجاً ، لأنه خفيف الحركة ، يقوم بألعاب بهلوانية ؛ ونشط .

وأهرمن يحب النساء ويستخدمهن في نصب شباكه حول البشر ، ولكنه لا يعاشرهن ، كما يقول لأمان في الفصل الثالث من المسرحية .

هذه هي الملامح الداخلية والخارجية لشيطان محمد فريد أبي حديد ؛ فما الصلة التي تربط هذا المخلوق بأسلافه في أعمال فاوست ، وبخاصة عند مارلو وجوته ؟ .

إن شيطان كل من مارلو وجوته لا يتجسس على فاوست ولا يستغل ضعفه ليدخل عليه ويعرض عليه المساعدة ، وإنما فاوست ـ إذ يصيبه اليأس والملل من الحياة التي يعيشها ، والمعرفة التي لا تروى له غلة ، ولا تحل له مشكلاته المادية أو الروحية ـ يتجه إلى السحر ، ويستدعي فاوست عند مارلو مفيستوفيليس ليعينه على تغيير حياته كلها(١٥) ، في حين يخرج إبليس لفاوست جوته في صورة كلب يتبعه في جولته في الخارج ، ثم يتحول بعد ذلك إلى صورة طالب علم متجول . وإبليس لم يظهر لفاوست إلا بعد أن اتجه إلى السحر ومارسه(١٦) ، كما أننا نعرف منذ البداية من حوار إبليس مع الرب ـ جل وعلا ـ أنه متجه إلى فاوست بإغرائه(١٧) . أما أبو حديد فكان إلصاق صفة التجسس واستغلال لحظات الضعف بأهرمن جزءاً من خطته في رسم الشخصية ؛ فطوبوز لم يمارس سحراً ولم يفكر فيه ، ولم يحدث بشأنه تحد بين أهرمن والرب أو غير الرب ، لا لحرج ديني ـ قد يكون موجوداً ولكن لان التجسس واستغلال الضعف ـ كما أشرنا جزء من خطة أبي حديد ليكمل الرمز في شخصية أهرمن ، كما سنرى .

غير أن هذا لا يعني أن مفيستو جوته لم يلجأ إلى التجسس ، بل لجأ إلى ما يمكن أن نطلق عليه هذا الوصف ؛ فهو يعرض بمحاولة فاوست تناول

السم ، فيعلق فاوست :

فاوست : أراك ولوعاً بالتجسس .

إبليس : أنا محيط بكل الأمور علماً ؛ وإن لم اكن عليماً بكل شيء.ص ١٢١)

وهذا الحوار يمكن أن نفهم منه أن مفيستو كان يتجسس على فاوست ، مباشرة أو عن طريق أحد أعوانه ؛ ويكون الموقف مفهوماً برده إلى تحديه الرب بملاحقة فاوست ، أو أن للشيطان قدرات خارقة تجعله « محيطاً بكل الأمور » وإن لم أكن عليماً بكل شيء » . وفي كلا الحالين يخدم الموقف خطة جوته في رسم شخصية الشيطان المستفيدة من التراث الديني والشعبي عن الشيطان[١٨] ، والتي يمكن أن تقبل على أكثر من مستوى في وقت واحد .

وأهرمن ـ كما ذكرنا آنفاً ـ يبدأ تقويض عالم طوبوز بالهجوم على الأسماء والألفاظ : « ولكن ما قيمة الأسماء . إن هؤلاء الناس جميعاً لا يحبون إلا معرفة الأسماء ، وبعدها لا يهمهم شيء . ولكنك رجل آخر . أرجو ألا تكون من عبدة الأسماء » . (ص ٢٥) وبهذا يسهل عليه بعد ذلك أن يستل طوبوز من عالم القيم الإنسانية والمبادىء الخلقية ، لأنها « أسماء » . وهو هجوم نجد شبيهاً له في « فاوست » جوته :

إبليس : أحييك أيها الأستاذ العلامة ، وإن كنت قد أتعبتني بعزائمك حتى جعل العرق يتصبب من جسدي .

فاوست : خبرني أولاً عن اسمك .

إبليس : هذا لعمري سؤال تافه ؛ خصوصاً من رجل يحتقر الألفاظ أي احتقار ، ولا يأبه بالعرض ؛ ويأبى إلا التعمق في البحث وراء الجوهر .

فاوست : ولكنكم أيها السادة كثيراً ما تنم أسماؤكم عن حقيقة أمركم ، فيظهر لنا جلياً من أنتم حين يدعى الواحد منكم بإله الذباب ؛ أو المخرب المدمر ؛ أو الكذاب الأشر : أسماء تدل بوضوح على المسميات .

وعلى كل حال فقل لي من أنت .

(ص ١١٠ ـ ١١١)

ففاوست كان أكثر وعياً من طوبوز ، فلم يسقط في هذا الشرك ، لا لأنه يؤمن بالأسماء أو ينخدع بها ، ولكن لأنه أقل يأساً وأقدر على مواجهة الحياة من طوبوز . هذا في حين لا يحتاج إبليس إلى أن يخدع فاوست بالكلمات ؛ لأن فاوست نفسه كان على استعداد تام للارتماء في أحضان الشيطان ، بدليل ممارسته السحر . وإبليس ـ من جهة أخرى ـ كان لا بد واجداً وسيلة للمثول بين يدي فاوست لأنه قبل تحدي الرب على إغواء فاوست ، وحين وصل لم يكن في احتياج إلى شرك الكلمات ليوقع فاوست ، لأن جعبته لا تنفذ منها الحيل والألاعيب والجدل .

ولم يكن هدف مفيستو عند جوته غير روح فاوست نفسه ، في حين كان هدف أهرمن روح طوبوز وأرواح شعب بورانيا جميعاً . وخطة أهـرمن تقوم على بلوغ الهدفين معاً في وقت واحد ، وإن كان يبدأ بطوبوز بطبيعة الحال . أما مفيستو « فمتواضع » ؛ فهو يريد لهذا العالم الفساد والخراب ، ولكنه يعلم أن هذا مستحيل ، وأن عليه أن يقوم أولاً على الأجزاء الصغيرة :

فاوست : **الآن فهمت الأعمال المجيدة التي أنت قائم بها . وإذ عجزت عن محو الكائنات « بالجملة » تريد أن تجعـل باكـورة أعمالـك محو الأجزاء الصغيرة .**

أبليس : **وأصدقك الحديث أن ليس في هذا ما يطفىء الغلة . . إن هذا العالم الضخم يقـاوم الفناء بقـدم ثابتـة وعزم وطيـد . . وقد تقهقرت أمامه ـ بعد اللأي والعناء ـ منهزماً لم أفز منه بطائل . . . ولقد سلطنا عليه العواصف والأمواج والزلازل والنيران ، ومع هذا لم يزل البر والبحر في أمن وسلام لم يمسسهما سوء .**

أما تلك المخلوقات الحقيرة : سلالـة الحيوان والإنسـان ، فقد نفدت فيها الحيل . . ولكم أهلكت من نسلها وقبرت . . . فقام على أثرهم نسل جديد وسلالة تملأ السهل والجبل ، حتى كدت

أجن حزناً ويأساً !! . . . .

(ص ١١٢ - ١١٣)

إن هدف إبليس هنا قد يبدو متواضعاً بالتركيز على روح فاوست ، ولكنه في الحقيقة يعمل عملاً دءوباً لهدف أوسع بكثير من هدف أهرمن ؛ إنه يخطط بصبر لتداول دولة النور وتسود دولة الظلام .

أما استخدام جوته للسحر فكان أوسع بكثير جداً من استخدام أبي حديد له ؛ فقد استخدم مفيستو السحر ليعيد الشباب إلى فاوست ، واستخدمه في الذهاب بفاوست إلى « ليلة والبورغ » حيث احتفال السحرة والشياطين السنوي ، لينسيه ما ارتكب من جرائم في حق مارجريت وأمها وأخيها ثم استخدم مفيستو السحر أيضاً في استحضار روح باريس وهيلانه أمام الإمبراطور في الجزء الثاني من المأساة . . وهكذا . غير أن كل هذا لا يلهينا عن طبيعة استخدام جوته لهذه العناصر ؛ فجوته لم يورط مفيستو في استخدام قدرته السحرية في تغيير طبيعة فاوست ، أو حتى في تغيير طبيعة الموقف الذي يعيشه . إن فاوست يتصرف بمحض إرادته ، ويقوم بالفعل الذي يختاره في كل موقف ، حتى ليمكن القول إن العناصر السحرية في « فاوست » لم تقم إلا بدور ثانوي تماماً ، بل يمكن النظر إليها على أنها عناصر رمزية خالصة ، وأن جوته استبقى هذه العناصر الخرافية في العمل - كما يقول كارليل(١٩) - بوعي ، من جانبه ومن جانبنا ، أنها وهم .

هذا في حين لم يستخدم محمد فريد أبو حديد من العناصر السحرية إلا خمر أهرمن التي كان طوبوز يتحول حالماً يشربها إلى الموقف الذي يريده أهرمن ، أو - بمعنى آخر - يرى الأمور والحياة من وجهة نظر أهرمن ، وإحضار الذهب والجواهر لطوبوز ليفتنه بها ويفتن هو الرجال والنساء بدوره . وهي أمور يمكن أن تفسر تفسيراً معقولاً يجعلها مقبولة في المسرحية .

فلو أخذنا شخصية الشيطان في مستواها « الواقعي » لم نستنكر من الشيطان أن يأتي بمثل هذه الأشياء ، خصوصاً أنها تأتي استجابات طبيعية لما في نفس طوبوز . ولو أخذناها على مستوى رمزي فسنجد أن الكاتب كان يرمز

بهذه الشخصية إلى الاستعمار الإنجليزي في مصر[٢٠] . وبشخصية طوبوز إلى محمد محمود صاحب اليد الحديدية[٢١] . وهو تفسير لا ننكره ، فقد يكون قصده فعلاً وقت كتابته المسرحية (سنة ١٩٢٩ ، وإن لم تنشر إلا في سنة ١٩٤٥)[٢١] ، ولكن من الظلم للمسرحية أن نقف بها عند التعبير عن موقف تاريخي واحد ، ولو قصده الكاتب وهو يكتب ؛ فالتعبير الرمزي يمتاز بقدرته على مجاوزة الموقف ـ التاريخ أو المسرحي ـ الذي يعبر عنه أو به . إن أهرمن عاش ويعيش في كل الفترات التاريخية التي تعرض فيها الشعب المصري (أو أي شعب آخر) لظلم الفئة الحاكمة ـ التي تدفعها قوى داخلية أو خارجية لتفسدها على شعبها ، لأنها تفيد من وراء هذا الفساد ، مادياً ومعنوياً . ولهذا فليس غريباً على أهرمن ـ أياً ما كان اسمه ، وأياً كانت القوة التي تدفعه ، خارجية أو داخلية ـ أن يوفر لضحيته كل أسباب موت الضمير وفساد الخلق ، وكل أنواع المتع والملذات ، تلهيه عن واجباته الحقيقية وعن خدمة شعبه ، تنيم ضميره في أي وقت استيقظ أو حاول الاستيقاظ .

وفي هذا الإطار نفسه يمكن أن نرى في أهرمن جزءاً لا ينفصل عن طوبوز ، أعني جانباً يستيقظ من نفسه كان كامناً بتأثير الأحباط المتكرر في الحياة وتحقيق الطموح عن طريق القدرات الذاتية وحدها . فلما أتيح لهذا الجانب المظلم أن يسود ويستيقظ أتاح لصاحبه فرصة الإفساد . ولا يجبُّ هذا التفسير أن يكون أهرمن شخصية مستقلة في المسرحية ؛ فهذا ليس غريباً ، وقد جرد يوجين أونيل من شخصية جون في مسرحيته « أيلام بلا نهاية » شخصية أخرى هي شخصية لفنج لتمثل لا وعي جون[٢٢] .

وبالرغم من أن أبا حديد يصدر مسرحيته بالآيات القرآنية : ﴿ **ومن يعش عن ذكر الرحمن نقيض له شيطاناً فهو له قرين . وإنهم ليصدونهم عن السبيل ويحسبون أنهم مهتدون . حتى إذا جاءنا قال يا ليت بيني وبينك بعد المشرقين فبئس القرين** ﴾[٢٣] .. بالرغم من هذا فإن المسرحية « لا تناقش قضية دينية كقضية الإيمان والكفر أو الإلحاد التي صادفناها عند فاوست في شتى أزمانه »[٢٤] كما أن الآيات تتحدث عن تخلي الشيطان عن العاصين ساعة الحساب لا في الحياة الدنيا ، فالأمر ـ في المسرحية ـ يظل معلقاً

بالإرادة الإنسانية ، أو لنقل بصراع الجوانب المتباينة في النفس الإنسانية ، حيث تتيح فترات اليأس والإحباط للجوانب الشريرة أو للدوافع الكامنة منها أن تسود وتتحكم .

والدلالة السياسية للمسرحية تظل على وفاق مع هذا التفسير ؛ فقضية الحاكم المطلق الظالم ، الذي ينبع ظلمه وفساد من نفسه بتأثير حياته المحبطة أو بتأثير قوى خارجية محبطة ـ تظل هذه القضية هي قضية المسرحية ، في زمن الاحتلال الإنجليزي أو في أي زمن آخر قبله أو بعده .

وعلى أية حال فمن الواضح أن (الشيطان) ـ هنا ـ مختلف تماماً عن مفيستو جوته ، الشخصية التي أفاد جوته في رسمها من التراث الديني والشعبي ، وجعلها محتفظة ـ إلى حد كبير ـ بسماتها وقدراتها فوق الطبيعية ، بالرغم من أن شخصية الشيطان تحولت في مراحل تالية إلى مجرد رمز للجانب المظلم من الإنسان ، وهو ما نميل إليه في تفسير شخصية أهرمن في مسرحية أبي حديد .

والطريف أن أبا حديد ـ على الرغم من هذا التعديل في الرمز الذي يلقيه على عاتق شخصية أهرمن ، كما رأينا ـ يدين لمفيستو جوته ربما في كل تفصيلة يرسمها لأهرمن ؛ فكما يظهر مفيستو في كثير من المشاهد في مظهر بشري يظهر أهرمن مصاباً بالعرج ، وكما كان أهرمن مشهوراً في قصر طوبوز بأنه مهرج ، كان مفيستو أيضاً في قصر الإمبراطور . . . وهكذا .

والأهم من هذا أن خطة أهرمن للسيطرة على طوبوز كانت تقوم على حرمانه من الحب الصادق السوي ، وهو ما يقابل حرمان مفيستو فاوست من الحب أيضاً ؛ إذ استطاع أن يحول علاقة فاوست بمرجريت ـ البريئة الطاهرة ـ إلى علاقة دنسة انتهت بانتهاك فاوست لعرضها والتسبب في قتل أمها وقتله هو لأخيها ، ثم إعدام مرجريت نفسها بعد تخلصها من ثمرة هذا الحب الدنس[٢٥] .

كما أننا لا بد أن نشير إلى « هبات الشيطان » ـ من مال أو ذهب أو غيره ـ التي تتحول إلى هباء ؛ فبمجرد تخلي أهرمن عن طوبوز يذهب الأخير

إلى صناديق ذهبه ليجدها فارغة ؛ وهي فكرة شائعة عن الشيطان .

وهكذا نجد أن أبا حديد أفاد إفادة واسعة في رسم شخصية أهرمن من رسم جوته لشخصية مفيستو فيليس ، ولكنه جند هذه الملامح لرسم شخصية خاصة به ، لها أبعادها الرمزية التي خطط لها بدقة ونفذها بتوفيق .

(٤)

لا تختلف البداية التي يفتتح بها باكثير مسرحيته عن فاوست ـ « فاوست الجديد »[٢٦] ـ عن البداية في كل المسرحيات المكتوبة عنه كثيراً ؛ إذ تفتتح المسرحية بفاوست جالساً في حجرة مكتبه التي تسودها الفوضى ، دافناً رأسه بين يديه ، ناعياً حظه من الدنيا ، يائساً ، مؤرقاً بالطريقة التي يختارها للانتحار . ويدخل عليه صديقه بارسيلز محاولاً أن يفتح شهيته للحياة والحب واللذة ، لكن فاوست عزف عن هذا كله ، بعد أن سئم الحياة وهجرته محبوبته مارجريت إلى الدير دون سبب مفهوم . ويحاول بارسليز أن يثنيه ـ على الأقل ـ عن فكرة الانتحار ، فيسايره فاوست حتى يتخلص منه ويصرفه .

ويدخل الشيطان على فاوست في صورة صديقه بارسليز ، ويمنعه من الانتحار ، ويعرض عليه أن يعاقده على أن يمنحه فاوست روحه ويطيعه في كل ما يأمره به ، وفي مقابل ذلك يمنح الشيطان فاوست القوة والشباب والغنى والشهرة والمعرفة الشاملة والصحة الكاملة والحب العارم . ويوافق فاوست بطبيعة الحال ؛ فيطوف به الشيطان كل بقعة في العالم ، وينطلق به إلى الكواكب والنجوم ، فيرى أن الأرض كروية وليست مسطحة ، وأنها تدور حول الشمس ، لا العكس ، ويسبح به في أعماق البحار يريه عجائبها ، ويجمعه بنساء من كل أنحاء العالم ، وبكل جميلات أوروبا ونساء بيوتاتها وأميرات ألمانيا ، وحتى حبيبته مارجريت يأتي بها من الدير ، ويسقيه ألذ الخمور ، بل يأتي له بهيلين ، جميلة اليونان التي تسبب خطفها في حروب طروادة ، وآلهات الجمال ، أفروديت وفينوس وإيلات وعشتروت ، ويساعده في حل المعضلات العلمية حتى توصل إلى كثير من الاكتشافات ، وجمعه بكهنة وادي النيل وحكماء الهند والصين ، وأراه فلاسفة الإغريق في دروسهم . غير أن هذا كله لا يرضي فاوست . إنه متعطش إلى « كنوز المعرفة الشاملة ،

الموصلة إلى حقائق الأشياء » ، في الوقت الذي لم يزده كل هذا بالحقيقة إلا جهلاً ، ولم يزد نفسه إلا تعطشاً . لقد حدث لفاوست ـ يوماً ـ أن رأى الحقيقة الكبرى فجمع الأبد كله في لحظة واحدة :

لوسيفر : متى كان ذلك ؟

فاوست : في عيد الميلاد : عقب تلك الحفلة الساهرة التي جمعت لي فيها حسان أوروبا كلها . .

لوسيفر : لقد كنت متعباً ولقد تركتك تذهب لتنام .

فاوست : أجل . . أجل . . ذهبت لأنام . . ولكني لم أنم . . فقمت فاغتسلت وتطهرت . . وشعرت بخفة عجيبة . . وطمأنينة عامرة . . وانشراح عظيم . . فخرجت إلى الشرفة ، وجعلت أنظر إلى السماء وهي مرصعة بالنجوم . . فإذا أنا أبكي ! وإذا ضوء النجوم يمتزج بدموعي . . وأذا صوت يتردد في كل مكان : الحقيقة الكبرى ! وإذا الحقيقة الكبرى تشرق على من كل جانب

لوسيفر : حدّثني . . كيف رأيتها ؟

فاوست : لا أستطيع أن أصفها ، تلك اللحظة ، اللهم إلا أنها كانت ومضة خاطفة ، ووجدتني وسط حلقة من النور تدور بسرعة هائلة . . وهي تتسع وتتسع وتتسع ، حتى احتضنت الوجود كله ! . . .

(المسرحية : الفصل الثاني)

وطبيعي أن يصف لوسيفر هذه اللحظة الباهرة بأنها وهم ، لكن فاوست مقتنع بأنها الحقيقة ، ولا حقيقة بعدها ، بل هو يريد من لوسيفر أن يساعده على أن يجعل من هذه الحقيقة التي عاينها هو للحظة ، شيئاً علمياً متحققاً ، متاحاً للبشر جميعاً ، يعاينونه في أي وقت يشاءون وأي مكان كانوا . ويستمر الحوار .

لوسيفر : وهم من الأوهام !

فاوست : كلا . . كلا ، إنها الحقيقة الكبرى . . الحقيقة الكبرى . . فلا تحاول أن تشككني . .

لوسيفر : هل تستطيع أن تبرهن على ذلك ؟

فاوست : لا . . لا . . ولكني سأسعى لذلك عن طريق العلم . .

لوسيفر (ساخراً : **عن طريق العلم ؟!**

فاوست : **نعم . . حتى لا تكون المشاهدة ومضة خاطفة . . حتى يستطيع الناس جميعاً أن يدركو مثل ما أدركت في أي مكان وفي أي زمان**

إن لوسيفر يعلم أن هذا مستحيل ، فضلاً عن أنه ـ لو تحقق فرضاً ـ يكون ضربة قاضية لما بذل حياته له من التحدي لرب العزة وإغواء البشر ؛ ولهذا فهو يحاول إغراق فاوست من جديد في ملذاته الحسية التي لا تنفذ ؛ فيحضر له هيلين من هاديس ، لكن فاوست يعرض عنها مقاوماً رغبته الجارفة فيها حتى يغمى عليه ، فيصرفها لوسيفر ، ويستيقظ وهو يصيح : الله . . الله . . لقد رأيت نور الله . . . .

ويتنادى العالم كله بما حقق فاوست من كشوف علمية ، فتتسابق الدولتان العظيمتان كل واحدة تريده لنفسها ، حتى تحتكر اكتشافاته واختراعاته فتتمكن من السيطرة على العالم ، بل تعرض كل واحدة مائة مليون مارك ، أو يدخل جيشها ويأخذ فاوست عنوة . ويحاول لوسيفر إقناع فاوست بالقبول ، ويدفع صديقه بارسيلز إلى محاولة إقناعه ، مغرياً إياه بأن يوقع معه عقداً شبيهاً بذلك الذي وقعه مع فاوست . ولكنهما يخفقان في إقناع فاوست . ويمزق فاوست أوراقه ثم يحرقها ، بعد أن أيقن أن لوسيفر يخدعه ، وأنه لا يساعده إلا حيث يسير في الطريق الذي يريده الشيطان ؛ أما الطريق إلى سعادة البشرية وإيمانها فإنه يسده في وجهه ويشككه في قيمته ؛ وأيضاً بعد أن خدع فاوست عن مارجريت ، التي ادعى أنه أحضرها له من الدير ، لكنه تبين أن مارجريت الأولى لم تكن إلا بغياً على صورتها ، فلما حضرت مارجريت الحقيقية لتنصح فاوست بالابتعاد عن الشيطان سقاها مخدراً وفسق بها ، فلما رآها عذراء جن جنونه . ثم إنه ـ بعد هذا كله ـ علم بالأطماع الشرهة لصديقه بارسيلز وأنه لا بد قاتله إذا لم يستجب له .

وقد تحقق ما توقعه ؛ إذ سارع بارسيلو ـ في غمرة غضبه وإحباطه ، وقد أعلمه فاوست أنه مزق أوراقه وأحرقها ـ إلى خنجره المسموم وأخمده في قلب فاوست ، وعاد إلى لوسيفر يبشره بقتل فاوست ويسأله أن يكون هو مكانه ،

فيسخر منه لوسيفر ويؤنبه على قتل رجل ستمر أجيال وأجيال قبل أن يوجد مثيل له ، وينصحه بأن ينتحر هرباً من المصير المظلم الذي ينتظره على أيدي قوات الدولتين ، وقد بلغ الجميع أنه قتل فاوست بعد أن أحرق الأخير أوراقه ، وأن بارسيلز خدع الجميع فينتحر . وفيما يعاني فاوست سكرات الموت يحاول لوسيفر ـ للمرة الأخيرة ـ أن يغريه بأن يسلمه روحه حتى لا تذهب إلى حياة النعيم الخاملة ، الداعية إلى السأم ، ويصر على أن فاوست ما يزال ملكه . ولكن فاوست لا ينخدع باللعبة الجديدة للوسيفر ؛ لأنه ما وفي بالعهد الذي قطعه على نفسه ، ولم يجب فاوست إلى كل ما طلبه . وتأتي الملائكة لتستنقذ روح فاوست وتصعد بها إلى السماء .

إن الإطار العام للمسرحية ـ هنا ـ لا يختلف كثيراً عن الإطار الذي تشكلت فيه مسرحيتا مارلو وجوته ومسرحية أبي حديد ، وإن كان يختلف ـ بطبيعة الحال ـ عن التوجهات العامة للشخصيات في هذه المسرحيات الثلاث ، وبخاصة شخصية فاوست ـ التي سنرجىء الحديث عنها ـ وإلى حد ما شخصية لوسيفر ، وهي التي تهمنا هنا .

إن أول ما يصادفنا من قدرات لوسيفر قدرته على التأثير في الأشياء وفي الإنسان بدنيا ، حيث يجعل ذبالة المصباح تتراقص ، ويجعل جسد فاوست تسري فيه رعده كأنها دبيب ثعبان بارد أملس ؛ بل هو يعلم ما يفكر فيه الإنسان ، ويوحي إليه أفكاراً لا يكتشفها إلا من خبر ألاعيب الشيطان . وهذه الفكرة الأخيرة فكرة دينية استفاد فيها باكثير من تلك الصفات التي ينسبها القرآن الكريم إلى الشيطان في آيات عدة ، من مثل « إيحائه » إلى الإنسان الشر أو « وسوسته » له به ، أو تشبيه السادر في الحرام (آكل الربا مثلاً) بالذي « يتخبطه الشيطان من المس » ، أو قول الرسول ـ عليه السلام ـ « إن الشيطان يجري من ابن آدم مجرى الدم من العروق. . » ، وغير ذلك من صفات أضفاها الإسلام على الشيطان فشكلت تصور باكثير عنه .

هذا التوجيه الإسلامي لشخصية الشيطان هو الذي يميز صورة الشيطان في عمل باكثير عن صورتها في الأعمال الأخرى ، وهو الذي يوجه هذه

الشخصية داخل المسرحية ويحدد علاقاتها بسائر الشخصيات ، خصوصاً شخصية فاوست ، الشخصية الأولى في المسرحية .

أول ما يلفت النظر في شخصية لوسيفر أنه ليس كافراً بالله ، وليس « أول الجاحدين المنكرين » ، كما يتصور الناس ومنهم فاوست عنه ؛ بل هو « أول المؤمنين الموحدين » ، الأمر الذي يعرفه به الخاصة (وهم الصوفية ، فيما يبدو ، لأن المؤثرات الصوفية في المسرحية كثيرة وأساسية ، وسنرجىء الحديث عنها لنعود إليها فيما بعد) إن كل ما حدث هو أن الشيطان خرج على رب العزة لما افتقده من عدله وحكمته فلاقى الجزاء طرداً ولعنة . لذا لا يجد لوسيفر من يشهده على عقده مع فاوست إلا الله ـ تعالى ـ نفسه : « اللهم ، يا رب العزة ، يا ذا الجلال والإكرام ، أنت الشاهد ولا شاهد غيرك . . . وكفى بك شاهداً ووكيلاً » . لكن هذا القول لا ينبغي أن يؤخذ على عواهنه ؛ لأن الشيطان يوقع عقده مع فاوست لكي ينتهي إلى الدعوة إلى إله جديد ، هو فاوست أو ـ بالأحرى ـ الشيطان نفسه . هذا التناقض ـ على مستوى الفكر الديني نفسه ـ كان يمكن أن يحل إذا تحدث الشيطان ـ أو إحدى الشخصيات الأخرى ، على الأقل ـ عن المهمة التي أخذها الشيطان على عاتقه في دائرة الوجود ـ وهي أساسية في الفكر الديني أيضاً ـ وهي مهمة التخذيل عن عبادة الله والصد عن طريقه المستقيم . وهي مهمة لم يكد لوسيفر يشير إليها في حديثه إلا إشارات عابرة لا تكاد تبين ، في حين أن علاقته بفاوست كلها ينبغي أن ينظر إليها في هذا الإطار . فهو يحاور بارسيلز على هذا النحو :

بارسيلز : **خبرني يا مولاي . . ما غايتك من جعله حاكماً على إحدى الدولتين ؟**

لوسيفر : **ليزودها بمخترعاته الحربية فتستسلم له الدولة الأخرى فيحكم العالم كله ، ويدعو الناس إلى عبادته فيعبده الجميع .**

بارسيلز : **وما حظك يا مولاي من ذلك ؟**

لوسيفر : **كل من يعبد غير الله . . فهو يعبدني ، وكل من لا يعبد الله فهو يعبدني .**

فالهدف من العقد الذي يوقعه لوسيفر مع فاوست هو هذا الهدف الأساسي الواسع المدى ، الذي ينفرد به باكثير في عمله بين كل الأعمال الأخرى عن فاوست . فإذا كان الهدف من وراء العقد . عند كل من مارلو وجوته أن يكسب الشيطان روحاً بشرية ـ وإن كانت روحاً غير الأرواح الأخرى ـ تنضم إلى رعاياه ، ثم يتسع الهدف عند أبي حديد ليشمل تدمير روح شعب بكامله عن طريق تدمير أرواح حكامه أو حاكمه الأعلى ، على الأقل ـ فإن باكثير يتسع بهذا الهدف ليشمل البشرية كلها في إطار التصور الديني لإبليس الذي يعمل بكل الطرق المتاحة ليصد « عن سبيل الله » . ومع ذلك ، فينبغي أن نشير إلى أن المشهد الافتتاحي ، الذي يقدم الرهان بين الرب والشيطان على روح فاوست ، عند جوته ، يجعل من روح فاوست تمثيلاً لروح البشرية جمعاء ، ويجعل من الرهان عليها تمثيلاً للرهان الأول ـ الأساسي ـ بين الرب وإبليس حين أمر الرب إبليس بالسجود لآدم ، فرفض ، وأخذ على عاتقه مهمة إغواء البشر وإبعادهم عن طريق الله . ولعل باكثير قرأ هذا المشهد على النحو السابق ، ووجد أن الموقف الديني كامن فيه ، إلى جانب التصور الديني لمهمة إبليس نفسه ، فخطط للشخصية على هذا النحو نفسه .

والموقف الديني لا يحكم هذه الفكرة في المسرحية فقط ، بل يحكم أيضاً علاقات لوسيفر مع الشخصيات كلها . فهو يختار فاوست من بين الجميع ليوقع معه عقده ، مدفوعاً في الاختيار بطموح فاوست وقدراته العلمية ، والقوى المتصارعة في نفسه ، وتكوين شخصيته ، ويرفض ـ في الوقت نفسه ـ أن يوقع عقداً مماثلاً مع بارسيلز ؛ لأن بارسيلز لا يحتاج إلى مثل هذا العقد ليرتبط إلى الأبد بالشيطان ، فقد سار في طريقه دون أي إغواء أو جهد من الشيطان ، مثله في هذا كما يقول لوسيفر ـ مثل مئات الملايين من البشر . فقد هجر العلم وسار في طريق تزييف النقود واللعب من الملذات الحسية بلا حدود أو وازع من خلق أو ضمير . بل إنه يعين الشيطان على صديقه الحميم فاوست لمجرد الحقد على فاوست لأنه وقع عقداً مع الشيطان ، على أمل أن يوقع عقداً مماثلاً يتيح له القوة واللذة بلا حدود ـ كما يتصور .

كما أن الشيطان يتمكن من إحضار جرترود ـ البغي الشبيهة بمارجريت ـ

إلى فاوست في فراشه ، لكنه يخفق في إحضار مارجريت نفسها ، التي ذهبت إلى الدير لتقيم فيه ، من منطلق ﴿ **إن عبادي ليس لك عليهم سلطان** ﴾ (الإسراء ٦٥) و﴿ **إن عبادي ليس لك عليهم سلطان إلا من اتبعك من الغاوين** ﴾(الحجر ٤٣) . فلا يقع في حبائل الشيطان ويستمع إلى غواياته . إلا من كان مهيأ أصلاً لأن يقع تحت سلطانه .

والشيطان يستطيع أن يعطي كل شيء ، لكنه لا يعطي إلا بمقدار يحدده ، وفي المجال الذي يختاره . فهو يمنح فاوست اللذات الحسية في سخاء وبلا حدود ، لكنه يقتر عليه في العطاء العلمي والروحي تقتيراً يجعل فاوست ينذره دائماً بفسخ العقد بينهما ، وهو ما يفعله في النهاية . بل إنه يوجه عطاء فاوست العلمي التوجيه الذي يرغب فيه هو ، ويسخو عليه في الاكتشافات المدمرة ، في حين يبخل عليه بالمساعدة في اكتشافات أخرى تتيح حياة أفضل ورخاء للبشرية جمعاء .

وخطة لوسيفر مع فاوست تستحق الوصف بأنها « خطة شيطانية » ؛ فهو يعينه على بحوثه العلمية ، ويتيح له الشهرة والمجد والملذات الحسية بلا حدود حتى « يفتنه » عن نفسه وعن أهدافه الجليلة من وراء بحوثه لخدمة البشرية وسعادتها ، ويحاول الزج به في معترك الصراع الدائر بين القوتين العظميين ؛ فإذا ظفرت به إحداهما وحصلت على كشوفه أخضعت الأخرى ، بل العالم كله ، فيفتن به الناس ، فيستذلون له ولدولته ، بل يعبدونه ، و« كل من يعبد غير الله فهو يعبدني ، وكل من لا يعبد الله فهو يعبدني » .

والعقد الذي يعقده الشيطان مع فاوست يعطيه الحق في روح فاوست ، في سبيل أن يمنحه اللذة والقوة والشباب والغنى والمعرفة الشاملة والصحة الكاملة . ولنلاحظ أنه ـ على غير عقود فاوست الأخرى مع الشيطان ـ ليس محدداً بمدة ، كما عند مارلو ، أو بلحظة يشعر فيها بسعادة غامرة بحيث يقول لها « قفي لا تبرحي » كما عند جوته ؛ لأن المدة هنا تكون في غير صالح الشيطان ، فقد تنتهي مدة العقد قبل أن يموت فاوست وتتاح له الفرصة أن يتوب فيفلت من قبضة الشيطان ، كما أن الشيطان لا يستطع أن يميت فاوست ؛ فالعمر أمر يتوقف على قدرة الله ، وهي فكرة دينية واضحة وبديهية .

ومن جهة أخرى فانتهاء العقد لم يكن لينتهي بسعادة فاوست الجديد سعادة يشعر فيها بكمال هذه السعادة ؛ لأن هدف لوسيفر هنا ليس روح فاوست نفسها ، لكنه يهدف إلى تدمير أرواح كل البشر ـ كما أشرت . أما الشروط الأساسية في العقد ، وما يمنحه الشيطان لفاوست بموجبها ، فهي دليل واضح على قدرة الشيطان على العطاء في هذه المجالات . ولكن الجديد هنا هو كيف يعطي الشيطان ما يعطي . لقد عمد باكثير إلى الأساطير ـ التي بنى عليها كل من مارلو وجوته فكرة إحضار هيلين مثلاً من هاديس ـ فحطم الأساس الذي تقوم عليه ، وحطم قدرتها على الإيهام بالصدق ، فأصبحت عنده « خرافات شيطانية » أشاعها الشيطان في أحلام الشعوب ليصدهم بها عن القيام بمغامرات جديدة في سبيل العلم والمعرفة . ولهذا فقدت عطاياه قيمتها ـ إلا العطاء العلمي والروحي وحده ؛ لأنه يكمن في الأصل في نفس الإنسان وعقله ـ فتحولت هذه الأعطيات إلى أوهام ، وأشباح بلا أرواح :

فاوست : أيها المغالط الكبير ، ليست مأساة مارجريت هي كل شيء ، وإنما كشفت لي زيفك ، وأثبتت لي أن كل ما جئتني به منذ عرفتك إلى الآن وهم في وهم . .

لوسيفر : وما ذنبي أنا في ذلك يا فاوست ؟

فاوست : ماذا تقول ؟

لوسيفر : أنت وهم ، وكل ما حولك وهم ، وكل ما تحتك ومافوقك وهم !

فاوست : وأنت ؟

لوسيفر : وأنا وهم ، وهذا الوجود كله وهم في وهم . . .

فاوست : كلا . . كلا . . إن الحقائق العلمية التي أعنتني على اكتشافها ليست بأوهام .

لوسيفر : اعترفت الآن أن ليس كل ما جئتك به وهما في وهم .

فاوست : إلا الحقائق العلمية ؛ ولذلك كنت لا تطلعني عليها إلا على كره منك ، وبعد عناء طويل ؛ أما الخيالات والأوهام فقد كنت تغمرني بها بكل سخاء ، ولو لم أطلبها منك .

(الفصل الثالث)

إن هذا الحوار يكشف عن شك فاوست في عطايا لوسيفر ، التي لـو رددناها على تحطيمه « الإيهام » في صدق الأساطير ، لأصبحت عطايا لوسيفر مجرد وهم وخيال أو إيهـام بالحقيقـة دون وقوعهـا ، أو أنه يقصـد أن هذه الملذات كلها زائلة لا يبقى منها أثر في نفس الإنسان بعد لحظتها ، إذا ما قورنت بلذة الكشف العلمي وثبات نتائجه . ولعـل هذا يكـون أثراً لتصـوير القرآن الأثر العكسي لعطايا الشيطان ، في مثل قوله تعالى : ﴿ **الشيطان يعدكم الفقر ويأمركم بالفحشاء** ﴾ (البقرة ٢٦٨) .

كما يكشف هذا لحوار نفسه ـ مع فقرات حوارية أخرى ـ عن هذه القدرة على الجدل والخداع التي يتمتع بها لوسيفر . إنه ، حين يفاجأ بقول فاوست إن عطاياه أوهـام ، لا يتورع ـ ليكسب المـوقف ـ عن وصف كل شيء في الوجود ، حتى هو نفسه ، بأنه وهم ، ويساير فاوست في شكه حتى يحاول تشكيكه في الحقائق العلمية وفي عدل الله وحكمته . بل إنه يلجأ أحياناً إلى الاعتـراف ـ في الجدل ـ بقـدرة الإنسان التي تفـوق قدرة الشيـطان ، ليقـود فاوست إلى حيث يريد .

والعلاقة بين فاوست والشيطان يكاد يوحي باكثير في بعض المواقف ـ كالفقرة الحوارية السابقة ـ بأنها علاقة أشبه بالحلم ؛ فعطاياه أوهام ، وتطوافه بفاوست هو تطواف بالروح بلا جسد ، فقد دخلت أولجا إلى معمل فاوست فـذعرت إذ وجـدت فاوست الجسـد لا روح فيه ، ثم تبين أنـه كان يصحب الشيطان في رحلة إلى أدغال إفريقيا وصحاريها ؛ وهي رحلة لم تستغرق من الوقت إلا ثواني أو ـ على الأكثر ـ دقائق معدودات ؛ الأمر الذي يوحى بالطبيعة الحلمية لمثل هذه الرحلات التي تجسد فيها القسم الأكبر من عطايا لوسيفر لفاوست . وهو ما يؤكد خداع لوسيفر لفاوست ؛ فهو لم يمنحه السعادة ـ حقاً إن طبيعة فاوست غير قابلة للسعادة ! كما سنرى ـ بما أتاحه له من متع زائلة حقيرة ، وحتى ما أعانه عليه في بحوثه العلمية أفسده عليه بتوجيهاته الشريرة لهذه البحوث ، بل إن ما كان نافعاً للناس منها دفع فاوست إلى عرضه في الميادين ليغريه بالشهرة الزائفة عن الإنتاج الحقيقي النافع .

وطبيعي أن قسوة لوسيفر لا تعرف الرحمة ، واستغلاله لا يتـوقف عند

حـد . فقد استغـل بارسيلز لتحقيق مـأربـه في إبـرام الاتفـاق مـع القـوتين المتصارعتين باسم فاوست ، وفي محاولة إقناع فاوست بإجابة مطالبهما ، حتى إذا أخفق الأمر كله أمره بالانتحار ، أو يتركه بين يدي القوات المجتمعة خارج المدينة لتعذبه ثم تقتله ؛ فينتحر بارسيلز .

وبالرغم من هذا كله تمكن فاوست من تحدي الشيطان وكسب الجولة النهائية منه ؛ لأنه كان من الوعي والتماسك بحيث كشف خـداعه وإخـلاله بشروط العقد بينهما ، فتخلص من الرابطة بينهما في الوقت المناسب ، ولم تفلح ـ بطبيعة الحال ـ المحاولات المستميته التي بذلهـا لوسيفـر في النهايـة لخداع فاوست عن نفسه للمرة الأخيرة ، فكسب الأخيرة الجـولة الأخيـرة ، ودافعت عـن روحه المـلائكة ، وأثبت ـ في النهـاية ـ أن قـدرات الإنسان ، مسلحاً بالعلم والوعي ، تفوق قدرة الشيطان نفسه .

ولقد كان للوسيفر نفسه اليد الطولى في خسارته النهائية ؛ فهـو ـ فيما يبدو ـ في سبيل خداع فاوست يشهد الله ـ تعالى ـ على العقد ، فيكون على الملائكة أن تدافع عن الحق في التعاقد الذي تم بشهادة المـولى ـ تعالى ـ ذاته . لقد وقع لوسيفر في الحفرة التي احتفرها لفاوست، فخسر روح فاوست. كما أن خداعه هو نفسه الذي أيقظ في فاوست وعيه بالأمور ، وإخلال لوسيفر بشروط العقد ، وضرورة التخلص من هذا العقد . لقد كان لوسيفـر ـ إذن ـ ضحية خداعه هو وكذبه ومداورته ، وكان ـ بحق ـ الشر الذي يحث على الخير ويدفع إليه؛ فلولا تدخله في حياة فاوست ، ثم خداعه له وكذبه عليه ، لمات هـذا الأخير منتحـراً منذ البـداية ، ولمـا سعى إلى هذا الـطريق الصـوفي ـ العلمي ، كما سنرى بعد ـ ليصبح في النهاية عدواً للشيطان ووليأ للرحمن .

كما أن الشرط الوحيد الذي يقع على لوسيفر في العقد كان خدعة كبيرة له ؛ فقد وافق على أن يطيع فاوست في كل ما يطلبـه منه ، واثقـاً من أنه مستطيع أن يجيب كل مطالبه أياً كانت طبيعتها ، ولكنه كشف عن ضيق أفق معرفته بالنفس الإنسانية ، التي تتقلب دائماً على أكثر من وجه ـ دون تناقض ؛ لأن هذه طبيعة تكوينها . ففي الوقت الذي كان فيه فاوست يتقلب في متع اللذائذ الحسية التي أتاحها له لوسيفر ، كان الجذر الديني في نفسه يعود إلى

النمو والاخضرار ، حتى كشف له نور الحقيقة الكبرى ، فطلب إلى لوسيفر أن يساعده في كشف علمي يمكنه أن يطيل أمد هذه اللحظة الكاشفة ويتيحها - في الوقت نفسه - للجميع . ويرفض لوسيفر بطبيعة الحال ؛ لأن تحقيق هذا الكشف مستحيل ، ولأنه - كما أشرت في السابق - كفيل بالقضاء على الشيطان ومهمته في الكون تماماً . وبهذا يتاح لفاوست أن يتخلص من لوسيفر ، ويخلص روحه من قبضته ، ويعود إلى نفسه وإلى الله .

وفي النهاية ، فلا مبالغة في القول إن باكثير نجح نجاحاً جديراً بالثناء في استغلاله التراث الديني الإسلامي - الذي تشربه تشرباً تاماً - لرسم هذه الشخصية التي لا يشعر أي جانب من جوانبها بأنه ناب عن موضعه أو خارج عن الإطار العام للصورة التي ارتضاها للوسيفر ، مضيفاً إلى هذا التصور الإسلامي - أو لنقل داخل هذا التصور نفسه - التفاصيل التي وجدها صالحة في عمل كل من مارلو وجوته ، دون أن يشعر بغربة أي عنصر من هذه العناصر كلها .

(٥)

أما مسرحية توفيق الحكيم - « نحو حياة أفضل » - ففاوست بها مصلح يذهب إلى الريف فيهوله حجم الأوضاع الفاسدة في الريف المصري . ويدخل عليه الشيطان - الذي يوصف شكلاً بأنه « شبح » - ويحاوره ، عارضاً عليه أن يساعده في مهمة إصلاح الناس التي نذر نفسه لها . والثمن الذي يطلبه الشيطان هو أن يكون المصلح صادقاً مع الناس حين يسألونه : كيف استطعت الإصلاح بهذه السرعة ؟ ويتردد المصلح مرتين : الأولى حين يعرض عليه الشيطان المعونة ؟ إذ كيف يمكنه أن يسلم مصائر الناس ليد الشيطان ؟ « أليس هذا مناقضاً لرسالتي كل التناقض ؟! » لكن إغراء القدرة التي يمتلكها الشيطان تزيل هذا التردد ؛ فما عليه إلا أن يوافق على الثمن - أو لنقل الشرط - حتى يحقق له الشيطان غرضه في طرفه عين . ثم هو يتردد مرة ثانية حين يعرف الشرط الذي يمليه الشيطان عليه ، الصدق ولا شيء غيره ؛ فمعنى أن يصدق المصلح في إجابته ، وينسب الإصلاح للشيطان ، أن يرجمه الناس . ولكن الشيطان يتهمه بالجبن « وليست لك الشجاعة أن تكون أمام الناس رجلاً

صادقاً ! » ثم بالأنانية :

المصلح : إنك لم تعاوني . . ولكنك كشفت عن طواياك !
الشيطان : بل كشفت عن حقيقتك ! .
المصلح : حقيقتي ؟ .
الشيطان : إنك لا تحب الناس بقدر حبك لنفسك . . إنك لست حريصاً على إصلاح قومك ، بقدر حرصك على سلامة موقفك ! .

(المسرح المنوع ، ص ٨٨٢)

فلا يملك المصلح إزاء هذه الاتهامات القوية الحجة إلا أن يطرده ، ثم يعود فيستوقفه ويقبل التعاقد بشرطه .

وعلى الفور يغير الشيطان كل شيء من حول المصلح ؛ فتختفي الأكواخ والقذارة ، ويظهر بدلاً منها المباني الجميلة و(الفيلات) ، وسط الحدائق والبساتين العامة ـ إنه شيء يراه المصلح فيذهل ولا يصدق « أقومي يعيشون في هذه الجنة ؟ » .

ويفيق المصلح من ذهوله وتعجبه فيطلب أن يرى الناس ، وبخاصة أكثرهم فقراً وقذارة ، ذلك . الأجير الذي رآه في الصباح يرعى المواشي وخلفه زوجته تجمع الروث لتصنع منه وقوداً . ويحضرهما الشيطان له ، فيخبرانه كيف أصبح كل سكان القرية ملاكاً ، وأنه هو نفسه ـ الأجير ـ أصبح يملك عشرين فداناً ، وأن بالقرية مصانع زراعية للجبن واللبن المحفوظ والخضر والفاكهة المعبأة ، وأن الجمعية الزراعية تقدم لهم المحاريث والجرارات و« الماكينات » البخارية لقاء اشتراك سنوي . ولكن المصلح يعرف منهما أيضاً كيف أطغى الغنى الرجل ـ الذي كان أجيراً ـ فأصبح يبحث عن زوجة أخرى غير زوجته ، وكيف أنه يقضي لياليه مع أصحابه يشربون الشاي ويدخنون الحشيش . أما زوجته فإنها تترك الدجاج يبيض على « الراديو » وتلعب فوقه الكتاكيت ، وغيرها يتركن الأرانب تلد على الفراش ، ويضعن (بلاليص) المش والعسل الأسود خلف الكنبة . حقاً ، لقد غير الشيطان حياتهم ، وحول بؤسهم إلى رخاء ، لكنه الرخاء الذي يطغى ، « رخاء

الشيطان » . إنه يمنح الرخاء مصحوباً بالحقد والحسد ، حتى بين الأغنياء ، ومصحوباً بالآفات التي تهلك بدن الإنسان وعقله ، ومصحوباً بسوء تصرف الناس في ما بين أيديهم من نعم ، بله سوء الذوق وبلادة الحس . ولهذا يرفض المصلح هذا التغيير كله ؛ فقد غير الشيطان حياة الناس المادية ، لكنه لم يغير نفوسهم ، وهو التغيير الذي يعترف الشيطان أنه لا قدرة له عليه ، لأن هذا التغيير هو مهمة المصلح نفسه .

والشيطان في هذه المسرحية يمكن النظر إليه من زاويتين : إحداهما زاوية رمزية تجسد كل مساوىء التقدم المادي المفرط ، الذي لا يصحبه وعي روحي وعقلي وجمالي ، فيحول الإنسان البسيط - وأكاد أقول الساذج - إلى باحث نهم عن اللذة الحسية والمتع الدنيا لذاتها ، وإلى حاقد يعمل جاهداً على تحطيم غيره لينال ما في يده ليضمه إلى ما عنده . وهو الرأي الذي عرضه توفيق الحكيم في أكثر من عمل من أعماله عن التقدم الحضاري الذي لا ينبغي أن يجوز فيه التقدم المادي على تقدم الوعي ، وعلى تنمية قدرات الإنسان العقلية والروحية ، ليواكب الأنماط المتطورة من الحياة العلمية - المادية التي يعيشها .

أما الجانب الآخر الذي يمكن النظر إلى شيطان الحكيم في هذه المسرحية منه فهو جانب واقعي ؛ إذ في طبيعة الشيطان هنا سمات نجدها في التراث الديني والتراث الأدبي العالمي . فالشيطان قادر على تغيير وجه الحياة في طرفة عين ، كما يكرر للمصلح دائماً ، وهو قادر - بمنطقة القوى - على استغلال الفضائل الإنسانية . فهو هنا يلعب بفضيلتي الصدق والشجاعة عند المصلح ، كما يستغل رغبته القوية في إصلاح قومه حتى يقبل المساعدة ، ويقبل أن يدفع الثمن المقابل لها ؛ فهو يقول للمصلح في مظهر المتحسر ، مستثيراً إياه : « حتى كلمة الصدق لا أستطيع أن أتقاضها منكم !! » ؛ أو يقول له : « . . ليست لك الشجاعة أن تكون أمام الناس رجلاً صادقاً ! » كما أنه قادر على لي الحقائق وتغليفها بما يبدو صدقاً وصراحة ، حتى يقنع الإنسان بما يريد ثم يتقاضاه الثمن باهظاً . فهو يقول للمصلح : إنه كان « فيما مضى شاباً نزقاً ، يحلو له أن يتحدى الخير ، وأن يغرى الناس بالإثم والشر . . أما

اليوم فهو شخص آخر ! .

المصلح : شخص آخر ؟! .

الشيطان : **نعم .. أنا اليوم ، كما ترى كهل متزن .. ولقد تغير ذوقي تبعاً لذلك .. فصرت أميل إلى مصاحبة العلماء .. وصارت هوايتي المعاونة في الخير والإصلاح .. ودليلي هو أني هرعت إليك ، عندما سمعتك تطلب حياة أفضل لقومك لا لنفسك .. ولو أنك طلبت حياة أفضل لذاتك وحدها ، كما فعل « فاوست » - فيما مضى - لما أغراني ذلك بالمجيء الليلة إليك ! .. فأنا لا أحب أن أكرر نفسي في تجربة قديمة ! .. إن العصور القديمة قد ذهبت ! . . .**

(ص ٨١٩)

فالشيطان - في هذا « العهد الجديد » - قد اعتنق مبادىء جديدة تقوم على الأمانة في المعاملة والصدق في الوفاء بالوعد واحترام التوقيع على أي صك ، ولم تعد تغريه الروح الواحدة بل يغريه تحقيق حياة أفضل لأمم بكاملها ! وحتى لا يثير هذا المنطق المرواغ أي شك لدى صاحبه يعاجله بقوله : « .. إني مخلوق قد اعتاد من قديم الزمان أن يكون صريحاً مع نفسه ، وأن يسمى الأشياء بأسمائها .. الشر اسمه الشر .. والجبن اسمه الجبن .. والكذب اسمه الكذب .. والنذالة اسمها النذالة ! .. » .

(ص ٨٢٢)

هذا المنطق الخلاب المراوغ يجوز على الغفلة الإنسانية ، كما يجوز أيضاً على من أضناه الهدف الذي يسعى إليه ويراه بعيد - إن لم يكن مستحيلاً - لا يتحقق إلا بعد عصره بعصور . ولأن الشيطان قد استطاع أن يحاصر المصلح في ركن ضيق ويتهم صدق رغبته في الإصلاح ، بل يتهم أخلاقه فيصفه بالجبن - كل هذا كان لا بد أن يدفع المصلح إلى أن يقتنع - في النهاية - بضرورة خوض التجربة إلى نهايتها ، فيوافق على التحالف مع الشيطان لإصلاح قومه .

وقبل أن نسترسل في تحليل هذه الشخصية ، لا بـد من الإشارة إلى الصلة بين الشيطان الحكيم في هذه المسرحية وأهرمن أبي حديد السابق عليه ولوسيفر باكثير اللاحق له ، فكل منهم لا يطلب روحاً واحدة ، بل إنه يحاول الإيقاع بهذه الروح ـ المتميزة ـ لتكون جسراً يعبرا عليه إلى نفوس أبناء أمة بكاملها ـ عند أبي حديد ـ أو إلى نفوس البشر أجمعين عند باكثير .

ولكن يختلف مـا يستخدمـه الشيـطان عنـد كـل كـاتب من هؤلاء من وسائل ؛ فأبو حديد يرى أن نبات الشيطان لا ينمو ويترعرع إلا في مجتمع استذل لحكام لا يرعون الله فيه ، ويسيطر عليه الفقر والبطالة ، حيث يقضي في مثل هذا المجتمع على كرامة الإنسان ، وتتعطل طاقاته الخلاقة ، ويستذله الجوع والمرض . أما باكثير فيرى أن مجال عمل الشيطان هو جو المباهـاة بالقوة والصراع من أجلها ، والعمل على احتكارها ، وإخضاع دولة واحدة لكل المجتمعات الأخرى ، أو استذلال مجموعة قليلة من الدول لباقي العالم . أما فكرة الحكيم فهي فكرة مخالفة تماماً ؛ إذ إن الشيطان يعمل هنا على الرخاء المادي والمعيشي للإنسان ، ثم يستغل حالة الرخاء الطارئة على المجتمع ، التي لم يمهد لها عمل شاق منتج ، ولا صاحبها القدر نفسه في الغنى الروحي والعقلي والذوقي ، لكي يبث في النفوس أمراضه فتنمـو وتزدهـر في سرعـة الغنى المادي الطارىء نفسها . بل إن الحكيم كان قبل ذلك بأربع سنوات ـ ١٩٥١ ـ قد كتب مسرحية تحت عنوان « الشيطان في خطر » بناها على فكرة أن الشيطان لا يعمل على إشعال الحرب ولا يشجع عليها ؛ لأن الحرب تعمل على فناء الإنسان ، وفناء الإنسان معناه فناء الشيطان الذي يرتبط مصيره بمصير بني آدم في هذه الحياة الدنيا . بل إن الشيطان لا يزدهر عمله إلا في أوقات السلم والدعة والرخاء .

وهكذا تكون نتيجة التجربة ـ بطبيعة الحال ـ الشيء الوحيد الذي يقدر الشيطان على صنعه ، والذي نوى منذ البداية تحقيقه ، وعقد مع صاحبه العقد عليه ؛ فمنح القوم ـ بناء على رغبة المصلح وأحلامه ـ المال والأبنية الفاخرة وحتى الحدائق الجميلة وكل الوسائل التي تجعل العمل مريحاً بل منتجاً يزيد في رخـائهم ؛ وباختصـار منحهم كل مـا يجعل الحيـاة لينة سهلة . لكنـه ـ

بالضرورة - بث في هذا الرخاء المادي كل الشرور التي تميت روح الإنسان وتعطل علقه وملكاته الخلاقة ؛ فبذر في نفوس الأفراد عدم الرضا أو القناعة بما بين أيديهم ، ودس الحقد بينهم ، وأغراهم بالشقاق والتناحر .

إذ ذاك يصبح الرخاء وحده - برغم قوة إغرائه - جحيماً نفسياً ومادياً واجتماعياً لا يطاق ، ويكون شره أعم من نفعه أو صلاحه ؛ إنه - في هذه الحالة - يكون بمثابة العسل الذي يسهل دس السم فيه ، وهو ما فعله الشيطان هنا . وهي الفكرة التي ألح الحكيم عليها في أكثر من أعماله ، حي دعا -في عصفور من الشرق ، مثلاً إلى التزاوج بين روحانية الشرق ومادية الغرب لإبداع حضارة متكاملة صحيحة قادرة على الصمود والبقاء . وهو ما يردنا إلى الفكرة التي طرحتها - في بداية هذا التحليل - عن البعد الرمزي للشيطان بوصفه تجسيداً للحضارة المادية العارية من القيم الروحية والعقلية والجمالية ، بكل شرورها المدمرة .

فالشيطان في مسرحية الحكيم عاجز عن فعل الخير ، وعاجز عن بذره في نفس الإنسان ؛ لأنه جبل على فعل الشر والدعوة إليه . وسواء صدقنا ما قاله عن « عهده الجديد » ومبادئه الجديدة أو لم نصدقه ، فيظل الأساس هو عجزه عن فعل الخير ولو أراده .

وجدير بالذكر أن « فاوست » جوته كان هو العمل الذي بدأ منه الحكيم ؛ فالمصلح كان يقرأ هذا العمل في ليلته التي قابل فيها الشيطان . وكان الحكيم على وعي بالنقاط التي سيتفق فيها مع « فاوست » جوته أو سيختلف معه ، وهي النقاط نفسها التي أشرت إليها بين عمل الحكيم وعمل كل من أبي حديد وباكثير . لكن ما يجمع الشيطان الحكيم إلى مفيستو جوته هو لهجة الصدق الحار - المخادعة ، مع ذلك - في حديث كل واحد منهما إلى صاحبه ؛ فكلاهما يتخذ الصدق مطية إلى إقناع صاحبه أو إغوائه بالوقع في الشباك المنصوبة له ؛ وكلاهما ينجح في الإيقاع بصاحبه ، ولكنهما يخفقان ف النهاية معاً إذ يستردصاحباهما الوعي ، ويعرفان حقيقة الأمور ، والنتيجة الحتمية لوقوعهما في حبائل الشيطان .

* * *

وهكذا استطاع كتابنا الثلاثة ـ أبو حديد وباكثير والحكيم ـ أن يخضعوا الصورة الشائعة في التراث الديني والأدبي ، مع صورته في التراث الإسلامي بخاصة ، لتصوير شخصياتهم التي تجمع ـ إلى هذا العموم في التصوير ـ خصوصية التوجيه الفني والفكري الذي يعبر عن رؤاهم الخاصة للمشكلات التي يعانيها مجتمعهم أو تعانيها البشرية . فقد اهتم أبو حديد بقضية العلاقة بين الوطنيين القائمين على الحكم في البلاد المستعمرة وممثلي الاستعمار ، أو بالعلاقة بين الحاكم ومن يحيطون به ويوجهون سياسته لمصالحهم الخاصة ، التي تكون على طرف نقيض مع المصلحة العامة بالضرورة ؛ ورأى في الشيطان ـ أهرمن ـ الممثل للقوى الاستعمارية أو القوى السياسية المحيطة بالحاكم ، التي تفسد ما بينه وبين شعبه . . أما باكثير فقد صور ـ من خلال الصراع بين فاوست ولوسيفر ـ قضية الصراع حول توجيه العلم ، بين توجيهه لاحتكار القوة وادعاءات التفوق ، وتوجيهه لخدمة المصالح الحقيقية للبشر ورخائهم وسعادتهم . ورأى أن لوسيفر وجد في فاوست السلاح الذي يمكن عن طريقه القيام بهذه المهمة المدمرة ، مهمة توجيه العلم إلى خلق وسائل التدمير التي تخضع العالم لمن يملك أقوى هذه الوسائل ، أو بالأحرى إخضاع البشرية كلها لتوجيهات الشيطان . ورأى الحكيم ـ في الشيطان ـ تجسيداً لشرور الحضارة المادية المجردة عن الوعي الروحي والعقلي والجمالي ، الذي يمكن له أن يوجه هذا التقدم لخير البشر وسعادتهم .

وهكذا ظلت الصورة العامة للشيطان ماثلة وإن أضيفت إليها تفصيلات خاصة بكل كاتب في هذا العمل أو ذاك . ولكن التوجيه الفني والفكري اختلف في كل مسرحية ، فأصبحت كل شخصية ـ بهذا ـ شخصية قائمة بذاتها ، لا يمكن استبدال غيرها بها .

الهوامش

(١) ابن الجوزي : تلبيس إبليس ، مكتبة المتنبي ، القاهرة ١٣٦٨ هـ ، ط ٢ ، ص ٢٤ .

(٢) عباس محمود العقاد ، إبليس ، دار الكتاب العربي ، بيروت د. ت ، ص ٣٧ .

(٣) إتيين دريوتوث وجاك فانديه : مصر ، ترجمة عباس بيومي ، النهضة المصرية د. ت ص ٧٣ .

(٤) العقاد ، السابق ٥٠ .

(٥) انظر مادة «Devil» في Encyclopaedia Britannica وقارن بأي مرجع في الأساطير الإغريقية أسطورتي الخلق وبروميثيوس ، وليكن ـ مثلاً ـ عصر الأساطير لتوماس بلفينش بترجمة رشدي السيسي أو J.E. Zimmereman, Dictionary of Classical Mythology (New York 1964) .

(٦) ما قبل الفلسفة ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ٢٠٨ .

(٧) انظر مادة الشيطان في دائرة المعارف البريطانية ، والعقاد السابق ، ص ١٠١ .

(٨) عن الأسماء الكثيرة للشيطان ودلالاتها ، انظر العقاد : السابق ٤١ وما بعدها .

(٩) يقف عز الدين إسماعيل عند أسطورة سيبريان الأنطاكي ـ التي عزفت منذ القرن الرابع الميلادي ـ بوصفها سلفاً لأسطورة فاوست ، في حين يقف عبد الرحمن صدقي عند تمثيلية « تيوفيل » التي كتبها الشاعر روتيبوف Rutebeuf ويصور فيها صلاح الدين في صورة قريبة الشبه بفاوست . انظر عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي ، دار الفكر العربي د. ت ، ص ١٤٣ . وعبد الرحمن صدقي ، المسرح في العصور الوسطى . دار الكاتب العربي ١٩٦٩ ، ص ١١٧ .

(١٠) الأصل الإنجليزي بهذا العنوان ، وترجمها نظمء خليل إلى العربية تحت عنوان « مأساة الدكتور فوستس » في سلسلة روائع المسرح العالمي ٢٥ ، وزارة الثقافة د. ت . وإلى الطبعة العربية ستكون الإحالات في المتن .

(١١) انظر : J.W. Smeed, Faust in Literature, Oxford Univ Press, 1975, P.39 . وقد عرض الكاتب هذا الكتاب في : فصول مج ٢ ، ع ٣ ، ص ٢٥٠ ـ ٢٥٤ .

(١٢) Ibid, PP. 40-41 وفصول ، السابق ٢٥٢ .

(١٣) فصول ، السابق نفسه .

(١٤) عن الصراع في المسرحية ومستوييه ، الإجتماعي والفردي ، انظر : عز الدين إسماعيل . قضايا الإنسان ص ٢١٧ ـ ٢١٩ .

(١٥) انظر : كريستوفر مارلو : مأساة الدكتور فاوستس ، ترجمة نظمي خليل ، روائع المسرح العالمي ، الفصل الأول : المنظر الثالث .

(١٦) جوته : فاوست ، ترجمة محمد عوض محمد ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، الطبعة الخامسة ١٩٧١ ، جـ ١ ، ص ٧٤ وما بعدها .

(١٧) السابق : « فاتحة في السماء » ، ص ٦٧ وما بعدها .

(١٨) راجع المحاولة التي قام بها سميد ، لتعرف مصادر جوته في رسم شخصية مفيستو ، وانظر مقدمة مصطفى ماهر لترجمة « فاوست في الصياغة الأولى » (أور فاوست) .

(١٩) J.W. Smeed, op. cit. P.93 .

(٢٠) عز الدين إسماعيل : قضايا الإنسان ص ٢١٦

(٢١) السابق : ص ٢٠٠ .

(٢٢) انظر عرضاً لهذه المسرحية في المرجع السابق ص ٢٧٦ وما بعدها .

(٢٣) سورة الزخرف ٣٦ ـ ٣٨ .

(٢٤) عز الديم إسماعيل : السابق ٢٠٨ ـ ٢٠٩ .

(٢٥) من الشائع عن الشيطان أنه يكره الزواج ويعاديه . انظر : Smeed, op. cit. P.34 .

(٢٦) لم تنشر هذه المسرحية في كتاب ؛ واعتمدت على التسجيل الإذاعي لها ، الذي أذيع . من البرنامج الثاني بالقاهرة في ١٩٨٣/١/٣ بإخراج الشريف خاطر .

المصادر

(ب) المصادر :

(١) القرآن الكريم .

(٢) كريستوفر مارلو : مأساة الدكتور فوستس ، ترجمة نظمي خليل ، روائع المسرح العالمي ٢٥ ، وزارة الثقافة ، القاهرة د. ت. والإحالات في المتن .

(٣) جوته : فاوست ، ترجمة د. محمد عوض محمد ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٧١ ط ٥ . والإحالات في المتن .

(٤) محمد فريد أبو حديد : عبد الشيطان ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٤٥ . وإن كانت المسرحية قد كتبت سنة ١٩٢٩ . والإحالات في المتن .

(٥) على أحمد باكثير : فاوست الجديد ، مسرحية لم تنشر ، واعتمدت في تحليلها على تسجيل إذاعي بالبرنامج الثاني بإذاعة القاهرة أذيع في ١٩٨٣/١/٣ .

(٦) توفيق الحكيم : نحو حياة أفضل ، مجموعة المسرح المنوع ، مكتبة الآداب ، القاهرة د. ت، والمسرحية نشرت لأول مرة سنة ١٩٥٥ . والإحالات بالمتن .

البوفــاريــة
في الرواية المصرية والتركية

دراسة مقارنة

محمد هريدي

تبوأ جوستاف فلوبير (١٨٢١ ـ ١٨٨٠ م) مكان الريادة بين كُتاب الرواية الواقعية فى الأدب الفرنسي ، ولم يحظ أي من أعماله الروائية بما حظيت به رواية « مدام بوفاري » (١٨٥٧ م) من اهتمام ، ولا سيما أنها أثارت ردود فعل متباينة عند ظهورها ، فقد هاجمها أنذاك بعض النقاد ، بل الرأي العام كله ، الأمر الذي أدى إلى تقديم مؤلفها وناشرها إلى المحاكمة بسبب بعض الفقرات في الرواية ، وبسبب استهتار البطلة وعدم مراعاتها للتقاليد والأعراف .

وبرغم ذلك بلغ الكتاب من النجاح حداً أطلق معه اسم « بوفاري » على مذهب فلسفي خاص هو « البوفارية » ، وقوامه الفساد التصوري الذي يؤدي إلى الاختلال بين الإمكانات والشهوات التي ينميها الزهو اليقظ [1] .

ولعل هذا النجاح الذي أصابته الرواية أغرى كتاب الرواية في الآداب الشرقية بمحاكاة فلوبير ، والسير على نهجه في تصوير شخصية البطلة ، وبخاصة الجانب « البوفاري » منها ، كما اصطلحت عليه مدام لافارندا . ولا غرو أن تتأثر الرواية العربية والرواية التركية في أول عهديهما ، أي أوائل هذا القرن ، بالرواية الفرنسية ، ولكن النجاح وحده غير كاف دافعاً للاقتباس ، وخصوصاً إذا وضعنا في الحسبان ما يمكن أن يقابل مثل هذه البوفارية من اعتراض في المجتمعات الشرقية في أوائل القرن . ويبدو أن محمد حسين هيكل صاحب رواية « هكذا خلقت » ـ وهي النموذج الذي اخترناه من الرواية

المصرية ـ كان يتوقع مثل هذا الاعتراض ، فصدّر روايته بمقدمة يلتمس بعض العذر لتصوير ما في البطلة من « شذوذ غير مألوف »[٢] .

ومن ثم كان لزاماً علينا أن نبحث عن سبب آخر حدا بكتاب الشرق الإسلامي أن ينتخبوا من الأدب الغربي هذه الشخصية الشاذة غير المألوفة . ويشاكلوها في رواياتهم .

ولا شك أن الصراع الحضاري بين الشرق والغرب في العصور الحديثة ، قد بدأ منذ أول احتكاك بين العالمين . وقد تمثل هذا الصراع بين من هو مُقبِل على الحضارة الغربية ومعرض عنها ، ولكن حدث أن احتدم هذا الصراع في أوائل القرن العشرين ، ولا سيما بعد أن أدرك بعض أئمة الفكر زيف هذه الحضارة وتنكرها لمبادئها .

وتميزت القاهرة واستانبول ، لموقعيهما الجغرافي والثقافي ، بشدة هذا الصراع ؛ فرأينا يعقوب قدري « ١٨٨٩ ـ ١٩٧٣ » ، وهو رائد من رواد القومية في الرواية التركية ، يعلن اعتقاده بأن « هذه الحضارة ليست سوى ثمرة حروب ودماء وليست من ثمار عصر النهضة »[٣] ، خصوصاً بعد أن رأى هذه الحضارة بوجهها السافر حينما دوت مدافعها على مشارف مدينة استانبول في الحرب العالمية الأولى . وهذا ما دفع بالكاتب إلى تصوير شخصية تمثل التمزق والضياع ؛ إذ حاولت المرأة الشرقية تقليد ما تسرب إليها من سلوك وعادات وتقاليد غربية . وهنا وجد الكاتب بغيته في البوفارية التي خلقها فلوبير في روايته سالفة الذكر ؛ فجعل بطلة رواية (ڤيرالق قوناق) (قصر للإيجار) (الطبعة الأولى ١٩٢٢) توأماً لإيما بوفاري .

وكاتبنا يعقوب قدري ، الذي أتقن الفرنسية وقرأ عنها ، لا ينكر تأثره برواد الواقعية والطبيعة الفرنسيين[٤] .
ويبدو واضحاً أن صورة « إيما بوڤاري كانت ماثلة أمامه وهو يكتب هذه الرواية ، بل إن أحد أشخاصها يرى البطلة مزيجاً من « ديدمونة وجولييت ومدام بوڤاري »[٥] .

وإذا انتقلنا إلى القاهرة نجد الدكتور محمد حسين هيكل يبث الوطنية

والروح المصرية الخالصة في كتاباته ، بعد أن عاد من باريس عام ١٩١٢ ، ويدعو في أكثر من مناسبة إلى القومية المصرية وإلى ضرورة بعثها والتمسك بها [٦] . ونجده يحذر ـ في مقدمة روايته . (هكذا خلقت) ، وهي موضوع المقارنة ـ من مغبة انسياق المرأة الشرقية وراء الأفكار الغربية ، والمجتمع المصري على مشارف طور جديد فيقول :

« الواقع أن ما صورته هذه القصة لا يزيد على أنه أثر من آثار التطور الإجتماعي الذي شهدته مصر ولا تزال تشهده . وإذا كان في البطلة شذوذ غير مألوف فهو يصور واقعاً إن قل أن يجتمع كله في نفس واحدة من الزمن ، فهو يرسم لا ريب صورة من صور تطورنا المتصل في هذا الدور الحاضر من أدوار المجتمع المصري . وبعض البلاد الشرقية معرضة لأن تمر بهذا الدور مثلنا . ومن الخير تصوير الجوانب المختلفة من أطوارنا في هذا الوطن ، إذا أردنا أن نوجه التطور الحاضر لفائدة المجتمع »[٧] .

وهكذا نجد أن الهدف الاجتماعي مشترك بين الكاتبين المصري والتركي . وقد تمثل الهدف في تنوير المرأة المسلمة بما ينتظرها من ضياع وتمزق ، لو أساءت فهم الحرية الإجتماعية التي كانت تنادي بها ، وفي دعوتها للتمسك بأهداب الدين . والتقاليد والأعراف الشرقية . لا غرو بعد ذلك أن يشترك الكاتبان في مصدر الاقتباس ؛ وقد نهل كلاهما من منابع الأدب الفرنسي وتأثر بواقعية .

الموضــوع :

وموضوع الرواية الفرنسية ـ بإيجاز ـ يتمثل في شابة حسناء نشأت في أحضان أحد الأديرة بعيداً عن دفء الأسرة وحنانها ، فأغرقت نفسها في قراءة الروايات العاطفية ، وتجسم في خيالها ما كانت تطالعه من أفكار ومشاعر في هذه القراءات حتى باتت متبرمة بالواقع ، تجري لاهثة وراء خيالات محمومة . وحلمت بأن الزواج سيحقق لها ما كانت تعيشه في خيالها ، ولكن القدر دفع بها إلى زوج هادىء الطبع ، متزن الشعور ، فلم تجد عنده ما يوازن إحساسها المتدفق بالعاطفة ؛ ومن ثم زادت الفجوة بين الواقع المعيش وما في

ذهنها من خيالات . ونتيجة لذلك ألقت بنفسها وراء نزواتها المحرمة ، وانتهى الأمر بها إلى الانتحار ، بعد أن استهلكتها هذه النزوات واستنفذت ثروة زوجها .

وموضوع الرواية العربية لا يختلف عن ذلك كثيراً ؛ فالبطلة قد حرمت حنان الام بعد فقدها ، وحنان الأب بزواجه من أخرى ، فتوفرت على المطبوعات الغربية من روايات ومجلات ، وعلى تعلم الموسيقى والعزف على البيانو ، ولم تجد أمامها سوى الزواج مهرباً من محنتها ، فتزوجت بطبيب يحمل صفات شارل الفرنسي نفسها ، حيث دفعته الزوجة إلى العمل بالحقل الدبلوماسي كيما تحقق لنفسها الرغبة في الأسفار والرحلات ، وتعيش حياة إجتماعية متحررة من القيود التي كان المجتمع الشرقي يفرضها على المرأة آنذاك . ويدفعها الغرور بجمالها إلى محاولة السيطرة على كل من تقع عليه عيناها من الرجال ، وتدفعها الغيرة أيضاً إلى الإيقاع بأحد أصدقاء زوجها ، حين تعلم أنه ينوي الزواج من صديقتها ، فتختلق قصة لتنفصل عن زوجها وتتزوج بالصديق . ولكنها لا تجد ما كانت تنشده من سعادة ، سواء مع زوجها الأول أو زوجها الثاني ، فتثوب إلى رشدها وتلجأ إلى الدين والإيمان ، طالبة من الله المغفرة .

ولا تختلف البطلة في الرواية التركية عن مثيلتها المصرية . إذ عاشت تلهث وراء خيالات استلهمتها من الروايات الفرنسية ، تتقمص شخصياتها ، وتقلد ما تجده في مجلّات الأزياء الغربية . لقد أرادات أن تعيش حياة غربية بكل ما تحمل الكلمة من تحرر من التقاليد الشرقية ، ولهو ، ونزهات مع العشاق ، ومجالسه الأجانب في الفنادق الكبرى . باتت تحلم بالهروب إلى باريس ، وحققت هذا الحلم ، ولكنها لم تحقق ما كانت تجري وراءه من سعادة ، فعادت إلى الضياع ومشاركة أثرياء الحرب لياليهم الحمراء . ، والضياع هنا قرين الموت .

وهكذا نجد الشخصيات الثلاث وقد التقت في تطورها مع الحدث الرئيسي عند ثلاثة مواضع هي :

١ ـ المحتوى النفسي .
٢ ـ الفجوة بين الخيال والواقع .
٣ ـ الإندفاع وراء النزوات .

المحتوى النفسي :

لا شك أن إيما بنشأتها في الدير قد حرمت من أسباب الحنان الأسرى ، وكانت القسوة في تعاليم الدير تزيد من هذا الحرمان، فضلاً عن أن الفتاة كانت ذات حساسية مفرطة ، الأمر الذي دفع بها إلى الروايات العاطفية التي كان أترابها يقرأنها خلسة ، تلك الروايات التي كانت « تترع بزفرات العشاق ودموعهم وقبلاتهم » . والفرق بين إيما وغيرها من فتيات الدير أنها كانت أشد منهن تأثراً ؛ فقد كانت « تحس برجفة كلما قلبت أوراق الكتاب لتكشف خفية عن صورة فيه » . ولذلك عاشت في خيالات لامرتينية ، فتصغي إلى القيثارة التي تعرف على سطح البحيرة ، أو إلى البجع المحتضرة أو إلى سقوط أوراق الشجرة . . . »[٨] .

ولكن ثقتها المفرطة بجمالها وجاذبيتها جعلتها ترى نفسها معشوقة مثل بطلات الروايات التي كانت تقرأها ، فعاشت هذه الرؤية في خيالها ، وأصبحت تختلق الخطايا لكي تذهب إلى الكاهن وتعترف بخطايا لم ترتكبها . هذه الثقة دفعتها إيضاً إلى التبرم بحياة الدير والتمرد على قيوده ، ولذلك « لم تحزن آنسات الدير على انسحابها منه » . وقد وصلت هذه الثقة إلى حد الغرور بحيث لم ترض عن حياتها العادية مع زوجها ، ولم تقبل أيضاً القدر الذي وفره لها من سعادة ، الأمر الذي أدى إلى غيرتها وحقدها على غيرها من النسوة اللائي تراهن أكثر منها سعادة بالرغم من أنهن أقل منها جمالاً .

ولم تختلف نشأة بطلة الرواية المصرية ، التي لم يشأ الكاتب ذكر اسمها ، عن نشأة إيما ؛ فهي محاطة ببيت عتيق ذي أسوار عالية تذكرنا بأسوار الدير ؛ وهي وحيدة أبويها ؛ يختطف الموت أمها ويحاول أبوها أن يعوضها هذا الفقد ، ولكنه سرعان ما يتزوج بامرأة جميلة تشعر البطلة بالغيرة منها والحقد عليها ، إذ أنها احتلت مكانتها بسلاح كانت تعتقد ـ من فرط ثقتها

بجمالها ـ أن لا منازع لها فيه . حاولت الهروب من هذه النكبة « فانكبت على قراءة المجلات والقصص الإنجليزية ، فترى فيها تصويراً للسيدات والأوانس النحيفات ، يشهد بجمالهن ويثير الإعجاب بهن . وكانت تقرأ ما تترجمه هذه المجلات عن الأدب الفرنسي »[٩] . وتوفرت على تقليد ما تراه في هذه المجلات من تزين ، فازدادت عنايتها بجمالها حتى تثبت في مجال المنافسة مع زوج أبيها ، ولكنها أحست بالهزيمة للمرة الثانية حين أفلحت الزوجة في التأثير على زوجها ليتخذ قرار يمنع الفتاة من الذهاب إلى دروس البيانو ، فتحولت الغيرة إلى كراهية : « بدأت أعرف الكراهية ، وكان قلبي لا يعرف غير الحب . . . عجبت كيف ينطوي هذا الجمال الفاتن الذي صوره الله في هيئة هذه المرأة على روح خبيثة كل هذا الخبث . . . ولهذا لجأت إلى كل وسائلها وكل حبائلها وكل شباكها »[١٠] .

ويبدو أن هزيمتها هذه دفعتها إلى الإنسحاب من هذا الميدان ، لتبحث عن ميدان آخر . فجربت تأثير جمالها على طبيب كان يعود أخاها . وقد رأت فيه منقذاً من محنتها في هذا البيت فقبلته زوجاً ، ولكنها عاشت تغار من كل امرأة تراها سعيدة ، وتحاول أن تثبت تأثير جاذبيتها في الرجال .

وفي قصر عتيق على ضفاف البوسفور نجد سنيحة وقد حُرمت من رعاية الأبوين ؛ إذ فقدت الأم ، والأب سادر في لهوه وملذاته ، كل همه البحث عن كل ما هو غربي . وتولى رعايتها جدها لأمها ، الذي كان يمثل العهد القديم أو (البائد) ـ في نظرها ـ ومربية بمساوية ما فتئت تصب في أذن الفتاة حكايات أشبه بالأساطير عن الحياة الغربية ، بما فيها من لهو وانطلاق وزينة وتبهرج . ولم تكن هذه الحكايات هي المصدر الوحيد لإلهاب خيال الفتاة عن الحياة الأوروبية ؛ فقد انكبت على قراءة « روايات الجيب وبعض المسرحيات ومجلات الأزياء ومجلات الفكاهة الفرنسية حتى أصبحت تعيش مع ما تقرأه من شخصيات ، وتتقمص الشخصيات النسائية منها ومعظمهن نساء مسترجلات »[١١] . وبات من الطبيعي بعد ذلك تتمرد على تقاليد القصر ، وتتبرم بالحياة مع جدها ، وتعيش في باريس بخيالها .

وهكذا نجد أن تكوين البطلات الثلاث تشكل نتيجة لعوامل بيئية تمثلت في النشأة ، وأخرى ثقافية تمثلت في القراءات ؛ وهو في محمله يسوغ ما لدى الشخصيات من رفض للواقع وتمرد عليه .

الفجوة بين الخيال والواقع :

رأت إيما في شارل الطبيب المعالج لها منقذاً من الحياة الرتيبة في منزل الأب فقبلت خطبته ، وعاشت أيام الخطوبة تنسج أحلامها على غرار ما قرأته في « پول وفرچيني » ، « بالبيت الصغير ، بالكلب فيدال ، بالعبد دومينجو » ، كانت تحلم بعاطفة غريبة ، بشهر عسل تقضيه في المدن الكبيرة ، ولكنها لم تجد في الواقع شيئاً من ذلك . « كانت في أعماق نفسها تنتظر حدثاً ما » . بيد أن حياتها مع شارل كانت تسير في رتابة مملة ، بل إن شارل نفسه لا يثير في نفسها إلا الملامة والسأم « . . . فقد كانت أحاديثه سطحية كرصيف الشارع » ، و« كل ما يفعله أنه يأخذ في سرد أسماء الناس الذين رآهم ، والقرى التي زارها »(١٢) .

وبدأت تشعر بأنه ليس الرجل المناسب ؛ فهو « يقبلها في ساعات معينة كأنه يمارس عادة من العادات » . و« لماذا لم تدفع الصدفة في طريقها رجلاً غيره ؟ ترى كيف حياتها لو حظيت بالرجل الآخر الذي لم تعرفه »(١٣) . وكان يؤجج ثورتها أن زوجها كان هادئاً ، رفيقاً بها عطوفاً عليها ، يلبي رغباتها ، فلم تجد مبرراً لأن تكرهه ، تمنت أن يضربها شارل كي تجد مبرراً لكرهها له وانتقامها منه ، وحتى هذا لم نجده أيضاً ؛ فقد كانت تنشد ثورة ، تعادل تلك التي في داخلها ، فباتت تنتظر من يحقق لها هذا التوازن النفسي من ناحية ، ويحقق أحلامها من ناحية أخرى .

فإذا انتقلنا إلى بطلة الرواية المصرية ، نجد حديثها مع نفسها يتسم بالصراحة ؛ إذ تقرر أنها إيما تزوجت « فراراً من زوج أبيها ومن بيته » . وهي تلعن الأقدار التي لم تدفع في طريقها بزوج غيره ، فتقول « تزوجته وأنا طفلة غريرة لا أعرف شاباً غيره »(١٤) . ورغم حبه الشديد لها كانت تراه « يحبها بحكم الواجب لا من أعماق قلبه » ، وأحست بما بينهما من تفاوت ، بل باتت

تكره فيه طيبته وانصياعه لرغباتها : « ليست فيه رجولية العقل أو القلب ، أو أي لون من ألوان الرجولية ، التي تجعل المرأة تتعلق بالرجل وتفنى فيه ، إنه طيب بالغ الطيبة . فيه صفات رب الأسرة العطوف ، الذي يبذل غاية جهده لاسترضاء أسرته ، ويبدو أن الزوج كان ـ إلى عطفه هذا ـ ضعيفاً أمامها ، وهي تريده قوياً ، وتفضله ثائراً ، إذ تقول « تمنيت لو أنه ثار هذه الثورة منذ شهور وسنين ، وتمنيت لو أنه يومئذ حطّم كبريائي وإن أدى به الحال أن يضربني »[١٥] .

وعلى الرغم من أن الزوج كان يلبي كل رغباتها ، ويحقق لها ما كانت تنشده من حياة منطلقة متحررة ، بما فيها من رحلات خارج البلاد ، ومجالس لهو ورقص على الطراز الأوربي ، وثياب فاخرة وهدايا ثمينة ، لم تشعر بما كانت تحلم به من سعادة ؛ فهي جد باحثة عن عاطفة قوية غير تلك التي يشملها بها زوجها .

وفي الرواية التركية نجد سنيحة لم تأل جهداً في سبيل تحقيق ما تحلم به من حياة غربية متحررة من كل القيود . وفكرت في الزواج من ثري يشتري لها الثياب الأوربية ، وينفق على رحلاتها إلى باريس . ولكن « كبرياءها يحول دون الإفصاح عن هذه الرغبة » . هذا فضلاً عن أنها كانت ترى في الزواج قيداً ، وهي تهرب من القيود ، فجمعت حولها رهطاً من الأصدقاء الأجانب هم في الأصل أصدقاء مدام كرويسكي مربيتها . وكانت تنظم لهم حفلات الشاي في يوم من أيام الأسبوع ، وترتدي الثياب الأوربية سافرة الوجه ، مما يثير استنكار جدها وتبرمه ، ولكنه لم يكن ليستطيع الوقوف أما نزواتها ، بل كانت تصفه بأنه ممل ، قائلة « أنت ممل مثل الحياة » . ورغم هذه الحياة الصاخبة كانت تشعر بالوحدة حتى بين أصدقائها « فأصواتهم من حولها وضحكاتهم وكلماتهم ، هي دائماً الأصوات نفسها وعلى الدرجة نفسها من الرتابة « . . . إنها تتعطش إلى أماكن لا تعرفها ، إلى أشياء لم ترها ، إلى أشخاص لم تعرفهم »[١٦] . ولئن اختلفت سنيحة عن إيما في الوسيلة التي توسلتها لتحقيق ما كانت تنشده من سعادة ، لقد اتفقت معها في الفشل في الوصول إلى الاستقرار النفس ، مما دفعها إلى البحث عن علاقة عاطفية ليست ككل

العواطف ، بل « عاطفة جامحة ، تأخذها وتزورها وتقذف بهـا إلى حيث لا يصل إليها أحد إنها في حاجة إلى أحداث عنيفة مجلجلة »[١٧] .

ولعل هذا التتبع لتطور الشخصيات الثلاث في تلك المرحلة من أطوار حياتهن ، يبين أن ما توسلن به لتغيير الواقع أملاً في تحقيق الأحلام كان سبباً في إحداث المزيد من الهوة بين الواقع والخيال .

الإندفاع وراء النزوات :

تطوّر ضيق إيما بحياتها الزوجية ، ليشمل الحياة في الـريف بأكمله ، خاصة بعد أن دُعيت إلى حفل راقص ، رأت فيه النساء الباريسيات ، وهي ليست بأقل منهن جمالاً أو جاذبية ؛ فباتت تحلم بالانتقال إلى باريس « ولكن بدون شارل » ؛ ولجأت إلى القراءة علها تجد متنفساً . ولكنها « كانت تلقي بالكتاب تلو الآخر دون أن تتم قراءته » . واشترت خريطة لباريس ، وراحت تقوم بنزهات وهمية مشيرة بأصابعها إلى الشوارع والمنعطفات . وأخيراً وجدت في رودلف النقيض من زوجها ، وتوهمت فيه ضالتها المنشودة . ولكن علاقتها هذه التي يحرمها المجتمع والأعراف لم تكن تزيدها إلا جوعاً ، فـأصبحت تطلب منه المزيد ، وتطلب من الحياة المزيد ، فأدمنت الحفلات الراقصة ، وباتت ترتدي أفخر الثياب ، وتنفق بلا حساب ، حتى تراكمت الديون عليها ، ورهنت كل شيء حتى البيت ، واتفقت مع عشيقها على الهروب إلى باريس ، ولكنه تخلى عنها . وكما كانت تريد لحيـاتها أن تكـون شيئاً مثيـراً اختارت نهايتها ، فانتحرت .

ويدفع التبرم بالحياة البطلة المصرية إلى مزيد من الإسراف : من سفر إلى أوروبـا إلى ولائم وحلى وثياب ، ممـا جعل زوجهـا يلجأ الاستـدانة . وتحاول الكتابة فستعصي عليها ، وتذهب إلى الأقصر للاستجمام حيث تمارس هوايتها في اجتذاب الرجال إليها . ولكن كل ذلك لا يقضي على ما في نفسها من إحساس بعدم الرضاء عن نفسها وحياتها ، بل أصبحت تحقد على كل امرأة تظنها راضية أو سعيدة ؛ ولذلك جن جنونها عندما علمت بأن صـديق زوجها ، الذي كانت تعتقد أنه أحد أسرها ، ينوي الزواج ، فسعت لإفسـاد

هذا الزواج ، بدافع الغيرة ليس إلا ، فهي تقول : « لم يكن دافعي إلى هذا التفكير محبتي إياه بقدر ما كان الدافع إليه غيرتي ونفوري من أن تأخذ امرأة مني رجلاً ملكته يدي وأصبح طوع يميني »[١٨] . وقد أنستها هذه الرغبة كل شيء ، زوجها وأولادها وحديث الناس ، ولم تهدأ حتى اختلقت ما يسيء إلى سمعة هذه المرأة وسمعة زوجها الذي طلقت منه بناء على رغبتها ، للتزوج من هذا الصديق ، ولكنها لم تهنأ بهذا الزواج ، ولم تهدأ لها نفس ، فلجأت إلى الإيمان علها تجد مخرجاً ، وذهبت إلى الحج تطلب من الله المغفرة ، بل فكرت في المجاورة بالمدينة إمعاناً في التوبة . وفي هذا اختلاف عما أنهى به فلوبير حياة بطلته ، وربما اقتضت طبيعة المجتمع الإسلامي من هيكل أن يجعل من الدين حلاً لأزمة بطلته .

اختارت سنيحة من بين أصدقائها فائق بك لتقيم معه ما كانت تنشد من علاقة عاطفية . ورغم نزهاتهما الخلوية التي كانت تمتد ساعات ، لم تشعر معه بما كانت تبتغيه من ارتواء عاطفي ، بل على العكس لم تشعر إلا بمزيد من الفشل والألم ؛ فقد كان شعورها إزاء هذا الذي اختارته أمراً عادياً ، فهو معشوق النساء . ولذلك لم يلب رغبتها في الهروب إلى أوربا ، وكانت من جانبها تحاول أن تدفعه إلى حبها « وتختلق وقائع خيانة تارة ، وتتجاهله لعدة أيام تارة أخرى » ، ولكنه لم يأبه لها بل كان يلاطفها كطفلة ، فتدور مرة أخرى في دائرة من القلق والضجر والتشاؤم . وكان أبلغ تعبير لحالتها جلوسها إلى الفسقية في حديقة القصر ، محدقة في أوراق الخريف قائلة : « كم من السنوات مضت وأنا وراء هذه الأسوار على حافة الفسقية أتطلع إلى المياه . هذه هي السنة العشرون ، الخريف العشرون ، سيكون الذبول نهايتي مثل هذه الحديقة ، فلكل شيء نهايته »[١٩] .

ولم يعد أمام سنيحة إلا البحث عن السعادة في أوروبا ، فهربت مع أحد الضباط الأجانب الذين تعرفت إليهم في فندق حي (بك أوغلو) باستانبول ، ولكنها عادت تحمل حقيبة سفرها ، عادت أكثر شحوباً وذبولاً وأكثر فشلاً ، لتشارك أباها في سهراته مع رهط من أثرياء الحرب .

الشخصيات الثانوية :

ولم يكن التشابه بين الروايات الثلاث في شخصية البطلة فحسب ، بل تتلقى عند بعض الشخصيات الثانوية التي تم توظيفها لخدمة البطلة . وتأتي شخصية الزوج في روايتي « مدام بوڤاري » و« هكذا خلقت » ، في مقدمة هذه الشخصيات ، فهو طبيب في كل من الروايتين ، ولا ندري هل كان إسناد هيكل هذه المهنة إلى الزوج نتيجة الاقتباس ، أو فرضته القيود الإجتماعية ، التي كانت تجعل الطبيب من بين الزائرين غير المحظور دخولهم دائرة الحريم أو « الحرملك » ؟ .

ولكن الصفات التي أسبغها هيكل على الزواج ، ترجع احتمال الاقتباس ، فهو يشبه شارل في طيبته واتزانه في عواطفه ، وفي تفانيه في حب زوجته ؛ برغم عدم تقديرها لهذا الحب والتفاني . وربما كان جد سنيحة في الرواية التركية يتميز بالصفات نفسها . ويحمل الشعور نفسه تجاه حفيدته ، ويجدر بنا أن نشير إلى اتفاق الكتاب الثلاثة في توظيف هذه الشخصيات ، لدفع البطلات إلى مزيد من التبرم بالحياة ، نتيجة هدوئهم . وتماديهن في استهتارهن نتيجة ضعفهم أمامهن .

والشخصية الثانية التي تسترعي الانتباه في الروايات الثلاثة هي شخصية العاشق المتدله ، المفرط الحساسية إلى حد الرومانسية ؛ وقد تمثلت هذه الشخصية في «ليون» في «مدام بوڤاري»، وهو شاب رقيق يهوى الأدب والشعر، ومثيله « حقي جليس » في « قصر للإيجار » ، والرجلان الأقصري والألماني في رواية « هكذا خلقت » ، وكل عشيق من هؤلاء العشاق كان يزيد من إحساس البطلة بجمالها ، كما كان إعراض البطلات عنهم يوضح لنا نوع العاطفة التي كن ينشدنها ونوع الرجال الدين يفضلهن . . .

التصويـــر :

استعان يعقوب قدري في تصوير شخصية البطلة ببعض الصور التي رسمها ڤلوبير لبطلته ، ونكتفي هنا بالإشارة إلى بعض هذه النماذج :

« تتلون عيناها في اليوم ، تبعاً لاختلاف قوة الضوء »[٢٠] . نجد العبارة

نفسها تقريباً عند فلوبير حينما يصف إيما بقوله :

« عيناها سوداوان في الظلام ، وزرقاوان في وضح النهار » ويتحول هذا الجمال للعينين عند هيكل إلى « قوة التعبير التي تنبعث من هذه النظرات » .

ويتفق الكتّاب الثلاثة في وصف البطلة بالذبول والشحوب وفقدان الشهية في أزمات الضيق والملل ، ويتفقون في « الرحلة التي تذهب فيها البطلات علاجاً واستجماماً ، و« تغييراً للجـو » ، ويلتقون أيضاً في التعبيـر عن ضيق البطلات ومللهن باللجوء إلى القراءة ، ثم إلقاء الكتب دون قراءتها .

ونخلص من هذه الدراسة إلى أن الرواية المصرية والرواية التركية ، في خضم اقتقائهما أثر الرواية الغربية ، اقتبستا شخصية « مدام بوڤاري » . ولم يكن الإعجاب بهذه الشخصية هو الدافع إلى الاقتباس ، بل كان الهجوم على التأثر الخاطىء بالتيارات الوافدة من الغرب .

الهوامش

(١) لافارائد . ترجمة فؤاد قاسم ، ڤلوبير بقلمه ، المنشورات العربية وردت بدوْن تاريخ .

(٢) محمد حسين هيكل . هكذا خلقت ، مطبعة أخبار اليوم ، مجهولة التاريخ ، المقدمة .

(٣) أنظر للكاتب ، مسيرة الأجيال بين الراوية المصرية والتركية ، محلة فصول ١٩٨٢ .

(4) Cevdet Kudret, Turk Edebiyatında Hikaye ve Roman, Ankara, 1970, s. 116.

(5)Yakup Kadrı, Kiralik Konak, Istanbul.

(٦) محمد زغلول سرم ، دكتور ، دراسات في القصة العربيـة الحديثـة ، الإسكندريـة ، ١٩٧٣ ص : ١١٧ .

(٧) هكذا خلقت ، المقدمة .

(٨) جوستاف فلوبير ، ترجمة حافظ أبو مصلح ، مدام پوفاري ، بيروت ، ١٩٧٣ ص : ٣١ .

(٩) هكذا خلقت ، ص : ١٩ .

(١٠) نفس الرواية ص : ٣٧ ، ٣٨ .

(١١) يعقوب قدري ، فيرالق قوناق ، ص : ١٢ .

(١٣) الرواية نفسها ص : ٣٣ .

(١٤) هكذا خلقت ص : ١٢٢ .

(١٥) هكذا خلقت ص : ١٥٦ .

(١٦) فيرالق قوناق ص : ١٦ .

(١٧) الرواية نفسها ص : ٧٦ .

(١٨) هكذا خلقت ص : ١١٠ .

(١٩) فيرالق قوناق ص : ١٠١ .

(٢٠) الرواية نفسها ص : ١ .

فهـــرس



